ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆ

ಸಂಶೋಧಕರು :

ಬಸವರಾಜ ಪಿ. ಡೋಣೂರ

ಇಂಗ್ಲೀಷ ಉಪನ್ಯಾಸಕರು

ಕರ್ನಾಟಕ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಕಾಲೇಜ

ಧಾರವಾಡ



ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು :

ಪ್ರೊ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ

ವಿಶ್ರಾಂತ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು

೧, ದೇಸಾಯಿ ಕಾಲೋನಿ,

ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಕ್ರಾಸ್, ಧಾರವಾಡ - ೩

ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ

ಸಾದರಪಡಿಸಿದ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ

೧೯೯೯

79

79

79

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆ

ಸಂಶೋಧಕರು :

ಬಸವರಾಜ ಪಿ. ಡೋಣೂರ

ಇಂಗ್ಲೀಷ ಉಪನ್ಯಾಸಕರು

ಕರ್ನಾಟಕ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಕಾಲೇಜ,

ಧಾರವಾಡ



ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು :

ಪ್ರೊ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ

ವಿಶ್ರಾಂತ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು

೧, ದೇಸಾಯಿ ಕಾಲೋನಿ,

ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಕ್ರಾಸ್, ಧಾರವಾಡ - ೩



ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಾದರಪಡಿಸಿದ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ

೧೯೯೯



ಪ್ರಮಾಣ ಪತ್ರ

ನನ್ನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಬಸವರಾಜ ಪಿ. ಡೋಣೂರ ಅವರು "**ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆ**" ಎಂಬ ವಿಷಯದ ಕುರಿತು ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ (ಹಂಪಿ) ಸಂಕಲನ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಸಂಶೋಧನ ಅಧ್ಯಯನ ಕೈಗೊಂಡು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಈ ಪ್ರಬಂಧವು ಮೂಲ ಸಂಶೋಧನ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ.

ಈ ಸಂಶೋಧನಾ ಪ್ರಬಂಧವು ಇಡಿಯಾಗಿ ಅಥವಾ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಈ ಮೊದಲು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಯಾವ ವರದಿಗಾಗಿ ಸಾದರಪಡಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ

ಧಾರವಾಡ

ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ

ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು

ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಉಪನ್ಯಾಸಕನಾಗಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದಕ್ಕೆ, ಸಂಶೋಧನಾ ಕಾರ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದುದ್ದಕ್ಕೂ ನನ್ನ ಕೆಲ ವಿಮರ್ಶಕ ಶಿಕ್ಷಕರಿಂದಲೂ, ಟೀಕಾಕಾರ ಸ್ನೇಹಿತರಿಂದಲೂ ಕಟುವಿರೋಧ ಎದುರಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪಿಎಚ್. ಡಿ. ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದರ ಒಂದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ರಾಜ್ಯದ ಒಂದು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ನನ್ನನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷು ಅಧ್ಯಾಪಕನನ್ನಾಗಿ ನೇಮಕ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ ! ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಾಡಿಸಲು ನನ್ನ ಹಿತೈಸಿ ಗುರುಗಳು ಮುಂದೆ ಬಂದರೂ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿರೋಧಗಳ, ಟೀಕೆ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಮಧ್ಯ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ನಾನು ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಹಗುರಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಅಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದ ಬಗೆಗಿನ ವ್ಯಾಮೋಹ ಎಂದೂ ಇದನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಲುಬಾರದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆ ಈ ನಾಡಿನ ಇತರ ಜನರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದಂತೆ ನನಗೂ ಆಗಿವೆ, ಅಷ್ಟೆ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರೊಂದಿಗೆ ಕಾಲಕಳೆಯಬೇಕು, ಅವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನ ಕೈಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನಾನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪಿಎಚ್. ಡಿ. ಮಾಡಲು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿದ ಸಂಗತಿಗಳು. ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೆ ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನ, ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಬರಹ ಮೀಸಲಾಗಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಬಗೆಗೆ ಸಂಶೋಧನೆ ಕೈಕೊಂಡರೂ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಸಮಗ್ರ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ನನಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ದಿನವೊಂದಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕಾರು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ನನ್ನನ್ನು ತಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಸಂಶೋಧನಾ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಒಳನೋಟಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಅವರು ಮಾಡಿದರು. ನನ್ನನ್ನು ಸ್ನೇಹಿತನಂತೆ ಕಂಡು ಪ್ರೀತಿ, ವಿಶ್ವಾಸ ತೋರಿಸಿದ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಔದಾರ್ಯಕ್ಕೆ ನಾನು ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ಹೃದಯಪೂರ್ವಕ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿ, ಸ್ನೇಹ ಹಾಗೂ ಗೌರವದಿಂದ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ನನ್ನ ಕನ್ನಡ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷಾ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ವೃದ್ಧಿಸುತ್ತ, ನನ್ನ ಬರವಣಿಗೆ ಶೈಲಿಯನ್ನು ತಿದ್ದುತ್ತ, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು , ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವ ವಿಧಾನ ತಿಳಿಸಿಕೊಟ್ಟ, ಈ ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ನೆರವಾದ, ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ತಿದ್ದಿಕೊಟ್ಟು, ಸೂಕ್ತ ಸಲಹೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ ವಿಮರ್ಶಕ, ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನಿ ಶ್ರೀ ಜಿ. ಬಿ. ಸಜ್ಜನ (ವಿಜಾಪುರ) ಗುರುಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ನಮನಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಕೈಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೂ, ಮೊದಲಹಂತದ ಪಿಎಚ್.ಡಿ.ಯನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಲು ನೆರವಾದ ಡಾ. ಎಚ್. ಎಸ್. ಶ್ರೀಮತಿ, ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು ಸಂಕಲನ ವಿಭಾಗ, ಕ.ವಿ.ವಿ. ಅವರಿಗೂ, ಪ್ರಬಂಧ ಮಂಡನೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದ ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ ಅವರಿಗೂ, ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಲ್ಲಿ ನೆರವಾದ ರಾಜಶೇಖರ ಮಠಪತಿ ಮತ್ತು ಮುಕುಂದ ಲಮಾಣಿ ಅವರಿಗೂ, ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ ರಚಿಸಲು ನನ್ನಲ್ಲಿ ಹುರುಪು, ಹುಮ್ಮಸ್ಸು ತುಂಬಿದ, ನನ್ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಶಾಂತಚಿತ್ತದಿಂದ ಕೇಳಿದ ಬಸನಗೌಡ ಬಿರಾದಾರ, ವಿಜಯಕುಮಾರ ದೊಡ್ಡ ಗಾಣಿಗೇರ, ವಿಠ್ಠಲ ದಳವಾಯಿ, ಪ್ರಕಾಶ ಜತ್ತಿ ಎಂ. ಎಂ. ಮುಲ್ಲಾ, ಗುರುಲಿಂಗತೇಲಿ ಅವರಿಗೂ, ಈ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಕೈಕೊಳ್ಳಲು ನನ್ನಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ಸ್ಥೈರ್ಯ ತುಂಬಿದ ನನ್ನ ಎಲ್ಲ ಸಾಹಸಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾದ ಹಾಗೂ ನನಗೆ ಬೆನ್ನಗೋಡೆಯಾಗಿ ನಿಂತ ಸಹೋದರರಾದ ರಾಜು ಹಿರೇಮಠ, ಕಾಡಯ್ಯ, ಸಾತಯ್ಯ, ರುದ್ರಯ್ಯ ಹಾಗೂ ಚಿದಾನಂದ ಅವರಿಗೂ, ಎಲ್ಲ ಸಹೋದರಿಯರಿಗೂ, ಪೂಜ್ಯ ತಂದೆ-ತಾಯಿಯವರಿಗೂ, ನನ್ನ ಸೃಜನಶೀಲ ಬರಹದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾದ, ನನ್ನನ್ನು ಚಿಂತನೆಗೆ ಹಚ್ಚುವ, ನನ್ನ ಕಲ್ಪನೆ, ಕನಸುಗಳ ಸಾಕಾರಮೂರ್ತಿಯಾದ, ನನ್ನಲ್ಲಿ ಅಪ್ಪಟ ಜೀವನ ಪ್ರೇಮ ಸ್ಫುರಿಸಲು ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿರುವ ನನ್ನ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೀತಿಯ ಸುಧಾ ಹೀರೇಮಠ ಅವರಿಗೂ, ಸಿದ್ಧಗೊಂಡ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಸುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಕೈಹಿಡಿಯಲು, ನನ್ನ ಬಾಳಪಯಣದಲ್ಲಿ ಜತೆಯಾಗಿರಲು ಬಯಸಿ ಬಂದು ನನಗೆ ಗುಡ್‌ಲಕ್ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೂ ''ನನ್ನ ಚಿತ್ತದೊಳಗಿರುವ ಚಿತ್ರಗಾರನು ಬರೆದ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬಹದೆಂದೂ ಜೀವಕಳೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ನನ್ನ ಭಾವೀ ಜೀವನ ಸಂಗಾತಿ ಲಲಿತ ಹಿರೇಮಠ ಅವರಿಗೂ, ಶ್ರೀ ಎಸ್. ಎಸ್. ಹಿರೇಮಠ ದಂಪತಿಗಳಿಗೂ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಸಂಶೋಧನಾ ಕಾಲದುದ್ದಕ್ಕೂ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜು ಮತ್ತು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ಗೋಕಾಕ ಮತ್ತು ಬಸವನಾಳ ಗ್ರಂಥಾಲಯಗಳ ಗ್ರಂಥಪಾಲಕರಿಗೂ, ಸಿಬ್ಬಂದಿ ವರ್ಗಕ್ಕೂ, ನನ್ನ ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಹಾಗೂ ಸಂಶೋಧನಾ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಸೆಲೆಯಾಗಿ, ನನ್ನೊಂದಿಗೆ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ನೆಂಟಸ್ತಿಕೆ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ, ನನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತ, ಮಾತೆ, ಬಂಧುವಾಗಿರುವ ನನ್ನ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೀತಿಯ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿಗೂ ನನ್ನ ಮಹತ್ವದ ಆಸ್ತಿಯಾಗಿರುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಹಾಗೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿಯರಿಗೂ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತೇನೆ.

ದಿನಾಂಕ: 13-7-1999

ಬಸವರಾಜ ಪಿ. ಡೋಣೂರ

ಪರಿವಿಡಿ

ಅಧ್ಯಾಯ - ಒಂದು

ವಾಸ್ತವತೆಯ ಇತಿಹಾಸ

- ಅನುಕರಣೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾದ
- ವಾಸ್ತವತೆಯ ಸ್ವರೂಪ
- ವಾಸ್ತವತೆಯ ಉದ್ದೇಶ
- ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಇತರ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ
- ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯ ವಾಸ್ತವತೆ
- ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ

ಅನುಕರಣೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾದ

ವಾಸ್ತವವಾದ ಎಂದರೇನು ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅನುಕರಣೆ ಎಂದರೇನು ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದಿಗೇ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಅನುಕರಣೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಬಹಳ ಸಮಾನವಾಗಿದೆ. 'Literature holds the mirror up to nature' ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಬಹಳ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಲೇಖಕ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಬದ್ಧನಾಗಿರಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಲೇಖಕ ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಾಹ್ಯ ಬದುಕಿಗೆ, ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಬಹಳವಾಗಿ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದಿದ್ದರಿಂದಲೇನೋ ವಾಸ್ತವವಾದದ ವಿರುದ್ಧ ಬೇರೆ ಚಳುವಳಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಯಾಂಕೆಂದರೆ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವದ ಆಚೆಗೂ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿದೆ ; ಬದುಕಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಹಾಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅನುಭವ ಇದೆ, ಎಂದೇ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದ ಮತ್ತು 'stream of consciousness technique' ಗಳಂತಹವು ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದವು. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ವಾಸ್ತವವಾದದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋ ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲರೂ ಎದುರಿಸಿದ್ದರು ಎನ್ನುವದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ 'ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ' [The Poetics] ಯ ಸಂತತಿಯಿಂದ ಬಂದಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಗೌಪ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಕಾಲದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದರ ಕಡೆ ಒಂದು ಪಕ್ಷಿನೋಟ ಬೀರೋಣ.

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವನ (ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ) ಕೃತಿ ಅಷ್ಟೇನೂ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಪಡೆದಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಸಾಕಷ್ಟು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. 19ನೆಯ ಹಾಗೂ 20 ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿದ್ದ Emile Zola ಮತ್ತು George Lukacs ಅವರು ಮಂಡಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೋಲುವಂತಹ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಪೂರ್ವಭಾವಿಸಿರುವಂತಹ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ್ದುದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಪ್ಲೇಟೋ ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲರು 'ಅನುಕರಣ' ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಕುರಿತು ವಿಭಿನ್ನ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರು. ಇಬ್ಬರೂ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದರು. ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗೆ, ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅವರು ಹೊಂದಿದ್ದ ಧೋರಣೆಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾಗಿವೆ. ಇಡಿಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಇಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ಚರ್ಚೆಗಳು ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟವಾಗಿವೆಯಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರ ಕುತೂಹಲವನ್ನೂ ಕೆರಳಿಸುತ್ತವೆ.

ಪ್ಲೇಟೋ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಅನುಕರಣೆಯ ಕುರಿತಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥ 'Republic' ನಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿದ. ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ಲೇಟೋ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ಹರಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವನ ಚಿಂತನೆ ಹಾಗೂ ಕಾಳಜಿಗಳು ಅವನು ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕೆಂದುಕೊಂಡಿದ್ದ 'ಆದರ್ಶ ರಾಜ್ಯ' ಅಥವಾ ಪ್ರಜಾರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುವಂತೆ ಪ್ಲೇಟೋ ನೋಡಿಕೊಂಡನು.ಆದರೆ ಇಂತಹದೊಂದು ನಾಡನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಕವಿಗಳಿಂದ, ಕಲಾಕಾರರಿಂದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಆತಂಕವಿದೆ ಎಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ಅಂದುಕೊಂಡ. ಪ್ಲೇಟೋನಿಗೆ ವಾಸ್ತವವೆಂದರೆ ದೇವರು ಅಥವಾ ವಿಚಾರ. ದೇವರ, ವಿಚಾರದ ಆಕಾರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮೂರ್ತರೂಪ ಈ ಜಗತ್ತು. ದೇವರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಜಗತ್ತೇ ಮೂಲ ಸತ್ಯದಿಂದ ಒಂದು ಪಟ್ಟು ಹಿಂದೆ ಸರಿದಿದೆ. ಕಲಾಕಾರ ಈ ಜಗತ್ತಿನ ನಕಲನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಲಾಕಾರನ ಸೃಷ್ಟಿ ಮೂಲ ಸತ್ಯದಿಂದ ಎರಡು ಪಟ್ಟು ಹಿಂದೆ ಸರಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ. [Twice removed from reality] ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಕಲಾಕಾರನ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ವಾದಿಸಿದನು. ದೇವರೊಂದಿಗೆ ನೇರವಾದ ಸಂಪರ್ಕ ಕುದುರಿಸುವ ಹಂಬಲ ಹೊಂದಿದ್ದ ಪ್ಲೇಟೋನ ಈ ಧೋರಣೆ ಅವನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕಂಡಿರಬಹುದು. ಕಲಾಕಾರ ಜನರನ್ನು ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಮುಖರನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವನನ್ನು ತನ್ನ ಆದರ್ಶ ರಾಜ್ಯದಿಂದ ಗಡಿಪಾರು ಮಾಡಲು ಆದೇಶಿಸಿದನು. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ಲೇಟೋ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಗಳು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಭಾವೋದ್ರೇಕ ಮತ್ತು ಭಾವೋದ್ದೀಪಕ ಭಾಷೆಯೂ ಅವನು ಕೊಡುವ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವನೆಗಳು ಅವನ ಬುದ್ಧಿ ಹಾಗೂ ಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಬಹಳ ದುರ್ಬಲವಾಗಿವೆ. ಇಂತಹ ದುರ್ಬಲ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕವಿ ಕೆರಳಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ದೂರುತ್ತಾನೆ.

ಪ್ಲೇಟೋನ 'Republic' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆ ಯಾವಾಗಲೂ ನಕಾರಾತ್ಮಕವಾದ ಒಳಾರ್ಥವನ್ನು ಸಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ಲೇಟೋನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ದುರಂತವೆಂದರೆ ಅವನು ಕವಿಗಳನ್ನೂ, ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಟೀಕಿಸಿದ್ದು, ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ್ದು ಪುನಃ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ !

ಪ್ಲೇಟೋನ ಶಿಷ್ಯ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಅನುಕರಣೆ [Imitation or Mimesis] ಯ ಬಗೆಗೆ ಅವನಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದನು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುವಿನ ತಪ್ಪನ್ನು ಶಿಷ್ಯ ತಿದ್ದಬೇಕಾಯಿತು. ಕಲೆ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ನಕಲು ಮಾಡುವದಿಲ್ಲ [It does not copy nature] ಅದನ್ನು ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ವಾದಿಸಿದ. ಕಲೆ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ನಕಲು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ತಿಳಿಯುವದು ಚೆನ್ನಾಗಿರುತ್ತದೆ.

"The poet, being an imitator, like a painter or any other artist, must of necessity imitate any of three objects, - things as they were or are, things as they are said or thought to be, or things as they ought to be".[1]

ವಿವಿಧ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳುವ ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲ ಸಹಜ ಶಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಧೀಶಕ್ತಿಯೇ ಅನುಕರಣೆ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳಿದನು. ಅದನ್ನವನು ಮೂರು ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ - 'ಸಾಧನ' [Means] 'ಉದ್ದೇಶ' [object] ಮತ್ತು 'ಪದ್ಧತಿ' [Manner] - ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಅನುಕರಣಾ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾನಲ್ಲದೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಘನತೆಯನ್ನೂ ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನೂ ತಂದು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ತತ್ವದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ದೂರವಿರುಸುತ್ತಾನಲ್ಲದೆ ಅನುಕರಣೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗುಣಾತ್ಮಕ ರಚನೆ [Aesthetic structure]ಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳ ಮಧ್ಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಬಿಗುವನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕಾಪಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆ ಬದುಕಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರಬೇಕಲ್ಲದೆ ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ರಚನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾನೆ.

ಆಧುನಿಕ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಪ್ರವರ್ತಕರು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದು, ಪ್ಲೇಟೋನ ವಾದಸರಣಿ ಒಪ್ಪದಿದ್ದುದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದದ ಹರಿಕಾರ Emile Zola ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಾದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾದಂಬರಿಯು ಮೂರ್ತವಾದದ್ದನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದದ್ದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅಮೂರ್ತ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದದ್ದನ್ನು ಅಲ್ಲ ಎಂದವನು ಹೇಳಿದನು. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ Marxist ವಿಮರ್ಶೆ ಒಲವು ತೋರಿಸಿದ್ದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ಸಂಗತಿ ಅಲ್ಲವೇ ? ಬ್ರೆಖ್ಟ್ [Brecht] ಮತ್ತು ಲುಕ್ಯಾಕ್ಸ [Lukacs] ರ ನಡುವೆ ನಡೆದ ಚರ್ಚೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಕಲೆ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಒಂದು ರೀತಿ. ಕಲೆ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವತೆ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಎಂದರೆ ಗೊಂದಲವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಲುಕ್ಯಾಕ್ಸ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ catharsis ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವದಿಲ್ಲ. ಆಕಾರ [Form] ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಭಿನ್ನವಾದ ನಿಲುವು ತಾಳುತ್ತಾನೆ. ಇತಿಹಾಸದುದ್ದಕ್ಕೂ ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದು ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅವು ಬೇಡುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಲು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸಾಧನವೂ ಬದಲಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ.

1. S.H.Butcher(trans.) *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, p.97

ಇತಿಹಾಸದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಶೈಲಿಶಾಸ್ತ್ರ [stylistics]ದೊಂದಿಗೆ ವಾಸ್ತವವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಂಬಂಧ ಜೋಡಣೆ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ, Erich Auerbach ನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥವಾದ Mimesis ನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆ ಅಥವಾ ಹೊಸಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಆಚರಣೆಗೆ ತಂದನು. ಅಭಿಜಾತವಾದದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಕ್ರಮಾಗತ ಪುರೋಹಿತ ಪ್ರಭುತ್ವ [Social hierarchy] ದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾದ ಶೈಲಿಗಳ ವಿಯೋಗ [separation of styles] ವು ಆಧುನಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ಬೆಳೆಯಲು ಬಿಡಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವನು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಮಾಜದ ಮೇಲುವರ್ಗಗಳಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಕೆಳವರ್ಗಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಕ್ರೈಸ್ತ ಮಾತ್ರ ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕ್ರೈಸ್ತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಈ ದೋಷವನ್ನು Auerbach ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ಫ್ರಾನ್ಸದ 'New Novel'ಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. Robbe - Grillet ಅಂತಿಮ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು [Ultimate realison] ಸಾಧಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಅನುಕರಣಾವಾದ, ವಾಸ್ತವವಾದ, ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತಾವಾದ - ಇವು ಎಂದೆಂದೂ ಮುಗಿಯದ ಕತೆಯಾಗಿವೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಚಳುವಳಿಯ ನಂತರ ಬಂದ ಹಲವು ಚಳುವಳಿಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರೆ ಈ ಮಾತು ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಅಥವಾ ಅನುಕರಣಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ New criticism ನ್ನು ರೂಪಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ಏನನ್ನಾದರೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು Structuralism ಒಪ್ಪುವದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಭಾಷೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವದರ ಮೂಲಕ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವದರಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಇದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದ Semiotics ಮತ್ತು deconstruction ಎಂಬಂತಹ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ರೂಪಗೊಂಡವು. ಆದರೆ ಹಲವು ವಿಮರ್ಶಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಏಕಸೂತ್ರದಲ್ಲಿಡಲು ಬಾರದು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ Eliot ಹೇಳುವ ಮಾತು ಉಚಿತವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. "............ art never improves, but that the material of art is never quite the same."[2] Eliot ಕಾವ್ಯ ತಂತ್ರದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳದೆ ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವತೆ ಇತಿಹಾಸದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ ? ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಈ ನಿರೀಕ್ಷಣೆ ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾದೀತು !

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಅಥವಾ ಚಿಂತನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಎಷ್ಟುದೂರ ಬಂದಿದೆ ? ಅನುಕರಣೆ ಅಥವಾ

2. T.S. Eliot, The English Critical Tradition, *Tradition and the Individual Talent*, Page 170.

ವಾಸ್ತವವಾದದ ಸಮಸ್ಯೆಯಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿರುವರೆ ? ಹೊಂದಬಹುದೆ ? ಹೊಂದಲೇಬೇಕೆ ? ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿದಾಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಜೀವಂತ -ವಾಗುಳಿಯುವುದೇ ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಾಡುವವು. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಇದು (ವಾಸ್ತವವಾದ) ಎಂದಿಗೂ ಸವಾಲಾಗದು. ಈ ಬಗೆಗೆ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವ ನಾಟಕಗಳು ದ್ವಿತೀಯ ಜಾಗತಿಕ ಯುದ್ಧದ ತರುವಾಯ Poetic reaction ನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದರೂ, Kitchen-sink drama, Theatre of Cruelty ಮತ್ತು Theatre of the Absurd ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದದ್ದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ (ವಾಸ್ತವವಾದವು ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದದ ರೆಂಬೆಯಾಗಿದೆ).

ಈ ಚಳುವಳಿಯು ಇಬ್ಸೆನ್‌ನಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡು 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಯುರೋಪದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಿಗೂ ಊರ್ಜಿತಗೊಂಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಉರುಳಿಸುತ್ತಾ, ಹೊಸ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಹೊಸ ನಮೂನೆಯ ನಟರ ಉತ್ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಬೇಡುತ್ತಾ ಹರಡಿತು. 1880ರ ನಂತರದ ಯುರೋಪಿನ ಗಂಭೀರ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವಾಸ್ತವಂತೆಯು ಒಂದಲ್ಲಾ ಒಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇದರ 'ಮೂಲದ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದದ ಮುಂದುವರೆದ ರೆಂಬೆಯಾಗಿ, ಸಂಕೇತವಾದ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದಗಳ [Expressionism] ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೊಂದಿಗೆ, ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತಾ ಆಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾದ ರಮ್ಯವಾದದ ವಿರೋಧಿಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಇಂಥದೊಂದು ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಇದು ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದ ಅಥವಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದಗಳ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆದ ಚಳುವಳಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದ ಆದರ್ಶವಾದದ ವಿರುದ್ಧವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಾಗಿದೆ. ಗಿರಡ್ಡಿಯವರು ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಭಿಜಾತವಾದ [classicism]ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ವಾದ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶವಾದ, ಗಿರಡ್ಡಿಯವರು ಕೊಟ್ಟ ಮೊದಲನೆಯ ಹಾಗೂ ಕೊನೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿದರೆ ಎರಡನೆಯದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ, ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಶೆಲ್ಲಿಯ 'Ode to the West Wind'* ಕವನದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೇಘದೂತ [The

---

*- Ode to the West Wind
The Sapless foliage of the ocean, know
Thy voice, and suddenly grow grey with fear
And tremble and dispoll themselves; oh hear!
ಶೆಲ್ಲಿ ನೀಡಿರುವ ಈ ವಿವರಣೆಯ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆಯ ಕುರಿತು ವಿಜ್ಞಾನಿಯೊಬ್ಬ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದು, ಈ ವಿವರಣೆ ವಾಸ್ತವಿಕ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆಯೆಂದು ಅಬಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟದ್ದಾನೆ.

Cloud Messenger]** ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ವಾಸ್ತವಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಲಾರೆನ್ಸನ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಗುರ್ತಿಸಬಹುದು? ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಕೈಲಾಸಂರನ್ನು ಭಾಗಶಃ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ನಾಟಕಕಾರನೆಂದು, ಭಾಗಶಃ ರಿಯಾಲಿಸ್ಟ ನಾಟಕಕಾರನೆಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ಕೈಲಾಸಂರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರನನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದ ಆದರ್ಶವಾದದ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆದ ಚಳುವಳಿ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಯಾವ ಪಾಪವನ್ನೂ ಮಾಡದೆ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿಯ ಉನ್ನತ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಬದುಕುತ್ತಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತಾ ಆದರ್ಶ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿ ಉಳಿದು ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ ''ಕೈಲಾಸಂರ ವಾಸ್ತವವಾದ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ ಹಂಬಲಕ್ಕಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತು ನಿಲುಮೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮೇಲ್‌ಚರ್ಮದಾಚೆ ಕೆದಕಿನೋಡಿದಾಗ ಅದೇ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದ ಆದರ್ಶಮಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ."[3]

ವಾಸ್ತವವಾದದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆ, ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ - ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಜರುಗಬಹುದಾದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿಕೊಂಡ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಚಲಿತ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಮೌಲಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಚರ್ಚಿಸಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ, ಕಲ್ಪನೆ , ಊಹೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ, ವಾಸ್ತವ ನಾಟಕ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದೆಲ್ಲ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿದೆ. ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿನ ನಿರೂಪಣೆ ಎಂದರೆ ಶೈಲಿ ಕೂಡಾ ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೇನೆಂದರೆ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಜನರಾಡುವ ಮಾತುಗಳಿಗೆ, ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಸಮೀಪವಾಗಿರಬೇಕು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹುತೇಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಸೋಲುತ್ತವೆ. ''ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಜಡವಾಗಿ 'ಮ್ಯಾನರಿಸಂ'ಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ಹೋದದ್ದನ್ನು ಜಾಣತನದಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುವ ಕೈಲಾಸಂ, ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಡುಮಾತಿನ ಭಾಷೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಮ್ಯಾನರಿಸಂನಿಂದ ತುಂಬಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ವಿಪರ್ಯಾಸ''[4] ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ತಥ್ಯ ಇದೆ.

** - ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಮೇಘದೂತ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಿಮಾಲಯದಿಂದ ಹೊರಡುವ ಮೋಡಗಳ ಉಗಮಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಅವು ವಿಂಧ್ಯಾಪರ್ವತದ ಮೇಲಿನಿಂದ ಹಾದು ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ಬರುವ ವಿವರಣೆ ಇದೆ - ಇದೂ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆ ಎಂದು ನಂಬಲಾಗಿದೆ.

3. ಪ್ರಸನ್ನಾ, ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ, ಮಾತು, ಮಾತು, ಮಾತು ಪು. 49

4. ಅದೇ ಪು.21

ಕೈಲಾಸಂರು ಆಡುಮಾತಿನ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವಲ್ಲಿ ಎಡವಿದ್ದಾರೆ. ''ನಾಟಕ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿ'' ಎನ್ನುವ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುವುದೇ ಅವರು ಮಾಡಿದ ದೊಡ್ಡ ತಪ್ಪಾಗಿದೆ. ಜನರಾಡುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅವುಗಳನ್ನು ಆಡಿದ ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದರೆ ಎಂಥ ಪ್ರಮಾದವಾಗಬಹುದು ! ಕೈಲಾಂಸರ ಪಾತ್ರಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕೈಲಾಸಂರ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ತದ್ರೂಪವಾಗಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ? ಕೈಲಾಸಂರು ಸಾತು, ಪಾತು, ಕಿಟ್ಟ ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿಯ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ತಿದ್ದಿಲ್ಲವೇ ? ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ತಿದ್ದುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಕೈಲಾಸಂರು ಅವರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪದಗಳನ್ನು ಕಡಿಮೆಮಾಡುವ, ಸ್ವಲ್ಪ ಸರಳವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನೇಕೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ ? ವಾಸ್ತವವಾದದ ಬರಹಗಾರರು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳಿದ "Probable impossibilities to improbable possibilites"[5] ಎಂಬ ಮಾತ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವತೆಯ ಸ್ವರೂಪ

ವಾಸ್ತವವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಕನ್ನಡ ಲೇಖಕರು ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಬಹುದಾದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರೂ, ಇಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶಕರು ವಿಪುಲವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದರೂ, ವಿವಿಧ ಚರ್ಚೆ ಹಾಗೂ ಸೆಮಿನಾರ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಚರ್ಚಿತಗೊಂಡಿದ್ದರೂ, ವಾಸ್ತವವಾದದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬಗೆಗೆ, ಇದರ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೆ, ಧ್ಯೇಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಬಗೆಗೆ, ಅವರಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ನಿಲುವು ತಾಳುವದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ, ಎಂದು ಮನಗಾಣುವ ಕಾಲ ಬಂದು ಹೋಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲ ಚಿಂತನಶೀಲರ ಕಳವಳಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ್, ಜಿ.ಎಚ್, ನಾಯಕ ಹಾಗೂ ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜರಂತಹ ಧೀಮಂತ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇದರ ಬಗೆಗೆ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹದೊಂದು ಪ್ರಯತ್ನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನವೀನವಾದರೂ ಜಾಗತಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲ್ಪಡುವಂತಹ, ಆ ಜನರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಂತಹ ಚಿಂತನೆ ನಮ್ಮಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವದು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ತಥ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದ ಯುರೋಪಿನ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸಿದ್ದು.

5. S.H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* p.95

ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉದ್ಭವಿಸಿದಾಗ, ಅದಕ್ಕಿರುವ ಬೇರೆ ಆಯಾಮುಗಳ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕೆಂದು ಕೊಂಡಾಗ, ಬೆರಗುಗೊಳ್ಳುವಂತಹ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದರೂ ವಾಸ್ತವತೆ ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಮೇಲ್ಪದರನ್ನು ದಾಟಿ ಒಳಗಡೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವದು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಧೋರಣೆಗಿಂತ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಧೋರಣೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದದು. ಇದು ನಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಹೌದು. ಅವರಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ನಾವು ಈ ಸವಾಲನ್ನು ಎದುರಿಸಿದ್ದೇವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ತುರ್ತಾಗಿ ನಂಬಲೇಬೇಕಾದ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಕಾಲದುದ್ದಕ್ಕೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬರಲಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಕುರಿತಾದ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದೇ ಇವೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇಂಥ ದ್ವಂದ್ವಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ ಹಾಗೂ ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕರಂತಹ ವಿಮರ್ಶಕರು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ಥಾನಮಾನವೂ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ವಾದವನ್ನೂ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ವಸ್ತು ಸ್ಥಿತಿ ಬೇರೆಯೇ ಇದೆ. ವೇದ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳನ್ನು, ಪುರಾಣಗಳನ್ನು, ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ಮಹಾಭಾರತಗಳನ್ನು ನಾವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತವೆಯೇ ? ಇಡಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂತಲೂ, ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂತಲೂ ಅದನ್ನು ದೂರುವ, ದೂಷಿಸುವ ಎಡಪಂಥೀಯ ಬಂಡಾಯ ಹಾಗೂ ದಲಿತ ಬರಹಗಾರರು ಸಹಿತ ಆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯ ಕುರಿತು ಹೊಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಲೌಕಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು ಹೇಗೆ ವಿಗಂಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆಯೇ ? ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶರಣರ ವಚನಗಳನ್ನು, ದಾಸರ ಪದಗಳನ್ನು, ದಾರ್ಶನಿಕರ ತತ್ವಪದಗಳನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಿಂದ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು? ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ವಾದ ಇದೆಯೆ ?

ಭಾರತೀಯ ಚಿಂತನಕಾರರು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಯಾವ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದರು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಅವರು ಹೊಂದಿಸಿದ ಗುಣಧರ್ಮ ಯಾವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಲು ಈ ಒಂದು ಹಿನ್ನಲೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವತೆ ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವವಾದ ಕನ್ನಡ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ Realism 'ರಿಯಲಿಜಂ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಮೂಲತಃ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಗಿರಡ್ಡಿಯವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಂತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು ಅಲ್ಲ.

ಯಾಕೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವತೆ ಸಾಕ್ರಟಿಸ್ ಮತ್ತು ಪ್ಲೇಟೋ ಅವರ ಕಾಲ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಚಿಂತನೆಗೆ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಒದಗಿಬಂದು ಆಮೇಲೆ ತೀರ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೆ ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಭಾಗವಾಗಿ ವೇದಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ವೇದಗಳು ರಚನೆಗೊಂಡ ಕಾಲ ಸಾಕ್ರೆಟಸ್ ಪ್ಲೇಟೋಗಿಂತ ಬಹಳ ಹಿಂದಿನದ್ದಾಗಿದೆ. ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಲಿಖಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೊದಲು ಆರಂಭಗೊಂಡಿದ್ದು ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೇ ಎಂದು ಇತಿಹಾಸ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಯೂರೋಪಿನ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಕೂಡದು.

ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಎರಡು ಅತ್ಯಂತ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದವುಗಳು ನೈಜ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಈ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅತಿವಾಸ್ತವವಾದವು [Extreme realism] ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ವಸ್ತುಗಳಾದ ಒಳ್ಳೆಯತನ, ನ್ಯಾಯಪರತೆ, ಮಾನವೀಯತೆಗಳು ಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಡುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ಸೌಮ್ಯವಾದ ವಾಸ್ತವವಾದವು [Moderate realism] ಬುದ್ಧಿಯು ಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಡುವ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಅವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದೆಡೆ conceptualism ವು ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ವಾದಿಸಿದರೆ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ Nominalism ವು ತನ್ನ ಅತಿರೇಕದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕಗಳನ್ನೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ಶಬ್ದವನ್ನು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಿಯ ಜ್ಞಾನದ ಕಾಣ್ಕೆಯ ವಸ್ತುಗಳು, ಗ್ರಹಿಸುವ ಬುದ್ಧಿಯ ಆಚೆ, ಆದರ್ಶವಾದದ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳು ಹೊರಹೊಮ್ಮುವಂತೆ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರ್ಶವಾದವನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತ ಬದುಕನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವದನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾದ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಗುಣಧರ್ಮಗಳು ವಾಸ್ತವ [Transcendental Realism] ವಾಗಿವೆ ಮತ್ತು ಗೋಚರ (ತೋರಿಕೆ) ವಸ್ತುಗಳು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆ-ಕಲ್ಪನೆ ಅಥವಾ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. [Empirical realism - ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಾಸ್ತವತೆ] ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ನೇರವಾದ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯ ಚಿಂತನೆ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆಯೆ ಹೊರತು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ವಿಚಾರಗಳ

ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಕಾರ್ಯವಿಧಾನ ಅಲ್ಲ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಯುರೋಪದ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡಲು ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ ತೊಡಗಿದ್ದು ಇದನ್ನು ನಾವು ಸಾಕ್ರೆಟಿಸ್, ಪ್ಲೇಟೋ ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ತಾತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ತೊಡಗಿದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳ ಚಿಂತನೆ ಹೇಗೆ ಮತ್ತು ಯಾವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಋಷಿಮುನಿಗಳ, ಸಂತ ಶರಣರ ಚಿಂತನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಬಹಳ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಇಬ್ಬರೂ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ನಿಲವು ತಾಳಿದ್ದರು ಎನ್ನುವದು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಪ್ಲೇಟೋ ತನ್ನ ಆದರ್ಶ ಪ್ರಜಾರಾಜ್ಯದಿಂದ ಕವಿಗಳನ್ನು ಹೊರಗಿಡಬೇಕೆಂದನು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕವಿಗಳು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ವಿಧಾನ ಪ್ಲೇಟೋನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಪ್ಲೇಟೋ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂದು ಒಪ್ಪದೆ ಅದು ಪರಮಸತ್ಯವೊಂದರ ಛಾಯೆ ಅಥವಾ ಭ್ರಮೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದನು. ಪ್ರಕೃತಿಯೇ ಒಂದು ಭ್ರಮೆ ಅಥವಾ ಮೊದಲ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯ ಭ್ರಮೆಯ ಭ್ರಮೆ ಅಥವಾ ಅನುಕರಣೆಯ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿ ಪರಮ ಸತ್ಯದಿಂದ ಎರಡು ಪಟ್ಟು ಹಿಂದಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದನು.

ಪ್ಲೇಟೋನ ಪ್ರಕಾರ ದೇವರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿಯ ಜಗತ್ತು ಮಾತ್ರ ವಾಸ್ತವ ಅಥವಾ ಪರಮ ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಅಮೂರ್ತ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರತಿರೂಪವಾದ ಈ ಮೂರ್ತ ಜಗತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಅಲ್ಲ. ಪ್ಲೇಟೋನು ವಿಚಾರದ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡಿದ್ದನು. ಬಡಿಗನೊಬ್ಬ ಒಂದು ಕುರ್ಚಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವ ಮೊದಲು ಅದರ ರೂಪರೇಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ಕಲ್ಪನೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಆ ಕಲ್ಪನೆ ವಾಸ್ತವತೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ ಕುರ್ಚಿ ಅಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅರ್ಥ ಸಿಗಲಾರದೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಪ್ಲೇಟೋನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ತಳ್ಳಿಹಾಕುತ್ತ ಪರ್ಯಾಯ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟನು. ಹೀಗಾಗಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋ ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲರ ಅನುಕರಣೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಆಳವಾಗಿ ನೋಡಿದರು. ವಾಸ್ತವತೆಯ ಕುರಿತು ನಮಗಿರುವ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಅನುಭವದ ಆಚೆಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಭಾರತದ ಧಾರ್ಮಿಕ, ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ರೆಟಿಸ್ ಮತ್ತು ಪ್ಲೇಟೋರಂಥ ವಿಶ್ವವಿಖ್ಯಾತ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳೂ ಸಹಿತ ಬಹಳ ಚಿಕ್ಕವರಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವಾಸ್ತವತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ

ಭೌತಿಕ ಜ್ಞಾನದ ಲೌಕಿಕ ಬದುಕಿನ ಫಲವಾಗಿ ಮಾಡಿ ಬಂದದ್ದು ಪ್ಲೇಟೋನಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳೂ ಅಮೂರ್ತತೆಯಲ್ಲಿ (ಬಯಲಲ್ಲಿ) ಬಯಲಾಗಿ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ! ಆದರೆ ಅಲೌಕಿಕವಾದದ್ದು, ಬುದ್ಧಿ ಭಾವ ಮತ್ತು ತರ್ಕಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ್ದೆಂಬುದು ಭಾರತೀಯರ ವಾಸ್ತವತೆಯಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬೇಕೆಂದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಕೊನೆಯ ಹೆಜ್ಜೆ ಭಾರತೀಯರ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಭಾರತದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ಅಸಂಸ್ಕೃತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ಲೇಟೋನಿಗಿದ್ದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ವಾಸ್ತವಿಕತಾ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಪ್ಲೇಟೋನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಅಥವಾ ವಿಚಾರವಾಗಿ, ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅವನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಸತ್ಯ ವಿಚಾರ, ಬುದ್ಧಿಗೆ ನಿಲುಕುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿಗೂ ವಿಚಾರಕ್ಕೂ ಮೀರಿದ್ದನ್ನು ಅಂತರ್ಗತ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮ್ಮ ವೇದಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಋಷಿಮುನಿಗಳು, ಯತಿಗಳು, ಯೋಗಿಗಳು, ದಾಸರು, ಶರಣರು ಅನುಭಾವಿ ಕವಿಗಳು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಯತ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ ಅದನ್ನು ಬದುಕಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಹೋದರು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವಿ ಕವಿ, ಶರಣ ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭುವಿನ ವಚನವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವದು ಸೂಕ್ತ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಬಯಲು ಬಯಲನೆ ಬಿತ್ತಿ ಬಯಲು ಬಯಲನೆ ಬೆಳೆದು
ಬಯಲು ಬಯಲಾಗಿ ಬಯಲಾಯಿತಯ್ಯಾ
ಬಯಲು ಜೀವನ ಬಯಲ ಭಾವನೆ
ಬಯಲು ಬಯಲಾಗಿ ಬಯಲಾಯಿತಯ್ಯಾ
ನಿಮ್ಮ ಪೂಜಿಸಿದವರು ಮುನ್ನವೇ ಬಯಲಾದರು
ನಾ ನಿಮ್ಮ ನಂಬಿ ಬಯಲಾದೆ ಗುಹೇಶ್ವರ

ಹೀಗೆ ಸಾಗುವ ಪ್ರಭುವಿನ ಮಾತುಗಳು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಕೇವಲ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ತತ್ವಗಳು ನಮಗೆ ವಾಸ್ತವತೆ ಅಲ್ಲ. ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವಿವರಣೆಯನ್ನು 'ಈಶಾವಾಸ್ಯ ಉಪನಿಷತ್‌ನ' ಎಂಟನೆಯ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನಾವು ಓದುತ್ತೇವೆ.

''ಅವನು ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿ ಜ್ಯೋತಿರ್ಮಯನು, ಶರೀರವಿಲ್ಲದವನು, ವ್ರಣವಿಲ್ಲದವನು, ನರಗಳಿಲ್ಲದವನು, ಶುದ್ಧನು, ಪಾಪದ ಹೊಡೆತವಿಲ್ಲದವನು. ಅವನು ಕವಿ ಮನಿಷಿ ಸರ್ವೋತ್ತಮನು, ಸ್ವಯಂಭು''[6] ಇದೇ ಬ್ರಹ್ಮನ ಬಗೆಗೆ ''ಕೇನೋಪನಿಷತ್ತು'' ಅತ್ಯಂತ ಚಮತ್ಕಾರಿಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವದು ;

6. ಸೋಮನಾಥಾನಂದ, ಉಪನಿಷತ್ ಭಾವಧಾರೆ, ಪು. 105

''ಯಾವುದು ವಾಕ್ಕಿನಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವದಿಲ್ಲವೋ - ಯಾವದರಿಂದ ವಾಕ್ಕು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದೋ ಅದೇ ಬ್ರಹ್ಮ ಎಂದು ತಿಳಿ. ಯಾವುದನ್ನು 'ಇದು' ಎಂದು ಜನ ಉಪಸಾನೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೊ ಅದಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಮನನ ಮಾಡಲು ಆಗುವುಟಲ್ಲವೋ ; ಯಾವುದರಿಂದ ಮನಸ್ಸು ಮನನ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವರೋ ಅದನ್ನೇ ನೀನು ಬ್ರಹ್ಮ ಎಂದು ತಿಳಿ .... ಯಾವುದನ್ನು ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡುವದಿಲ್ಲವೋ ಯಾವುದರಿಂದ ಕಣ್ಣುಗಳು ನೋಡುತ್ತವೆಯೇ ಅದನ್ನು ನೀನು ಬ್ರಹ್ಮ ಎಂದು ತಿಳಿ. ಯಾವುದನ್ನು ಕಿವಿಯಿಂದ ಕೇಳುವದಿಲ್ಲವೋ, ಯಾವುದರಿಂದ ಕಿವಿ ಕೇಳಲ್ಪಡುವುದೋ ಅದನ್ನು ನೀನು ಬ್ರಹ್ಮ ಎಂದು ತಿಳಿ. ಯಾವುದನ್ನು ಪ್ರಾಣದಿಂದ ಆಘ್ರಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲವೋ. ಯಾವುದರಿಂದ ಪ್ರಾಣ ಕಳಿಸಲ್ಪಡುವುದೋ ಅದನ್ನು ನೀನು ಬ್ರಹ್ಮ ಎಂದು ತಿಳಿ''[7]

ಇಂಥ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಲು ಭಾರತೀಯರು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ವಿಭಿನ್ನತೆಗಳೊಂದಿಗೆ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ನಾವು ಆ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದಂತೆ ಭಾರತೀಯರು ಮಾಡಲಾರರು. ಈ ಸಂಗತಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಿರುವ ಮಿತಿಯನ್ನು ಭಾರತೀಯರ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಿರುವ ವೈಶಾಲ್ಯತೆಯನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಬೈಬಲನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ನರು ಪರಿಗಣಿಸಲಾರರು ಮತ್ತು ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬೈಬಲ ಎಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸಲಾರರು. ಬೈಬಲ್‌ದಲ್ಲಿಯ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಅವರು ಪ್ರಶ್ನಿಸಲಾರರು. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಬಹಳ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅವರ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಸನಾತನವಾಗಿದೆ, ಅನಾದಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಭೈರಪ್ಪನಂಥವರು ''ದಾಟು''ಗಳಂತಹ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಯಾವ ಪ್ರಾಣ ಭಯ ಇರದೇ ತಿರುಗಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ಮಹಾಭಾರತಗಳೆರಡೂ ಭಾರತೀಯರ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಾದಂತೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ಭಗವದ್ಗೀತೆ ಭಾರತೀಯರ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದ್ದು ಮಹಾಭಾರತದ' ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳೆಂದು ವಿಗಂಡಣೆ ಮಾಡಲು ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಭಾರತದ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ವಚನಗಳನ್ನು, ದಾಸರ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಶರೀಫರ ಅನುಭಾವ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೀಮಂತ ಭಾಗವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ.

7. ಸೋಮನಾಥಾನಂದ, ಉಪನಿಷತ್ ಭಾವಧಾರೆ, ಪು. 105.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯೇನೆಂದರೆ ಭಾರತೀಯರ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು.

ವಾಸ್ತವವಾದದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯಲು ವಾಸ್ತವವಾದದ ಬಗೆಗೆ ಲೇಖಕರು, ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಲವು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ ಹಲವು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ Oxford. Advanced Learner's Dictionary of Current English ಯು Realism ದ ಬಗೆಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

"[In art and literature] showing of real life, facts etc., in a true way, omitting nothing that is ugly or painful and idealizing nothing". ಎರಡನೆಯದಾಗಿ The Oxford Companion to the Theatre ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನೀಡಲಾದ ''which may be accounted a modified form of naturalism"[8] ಎಂಬ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. The Oxford Companion to English Literature ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿಯ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರವಾಗಿ ಕೊಡಬಹುದಾಗಿದೆ. "It stressed sincerity as oppossed to the liberty proclaimed by the Romanticists; it insisted on accurate documentation, sociological insight, an accumulation of the details of material facts, an avoidance of poetic diction, idealization, exaggeration, melodrama etc; and subjects were to be taken from everyday life, preferably from lower class life. This emphasis is clearly reflected the interests of an increasingly positivist and scientific age".

The American People [Book No. 16 Pg. 16-536] ಎಂಬ ವಿಶ್ವಕೋಶದಲ್ಲಿ Realismದ ಬಗೆಗೆ ಈ ರೀತಿ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. "Realism in the Arts has usually taken the form of a conscious progress to produce work which is neither classic nor romantic in feeling" ಆದರೆ *New Standard Encyclopedia* ದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗಿದೆ. In a broad sense, a representation of objects and conditions in the way they appear to the senses as oppossed to the ideal and to the fanciful."

---

8. Ed. Phyllis Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre*. p.789

ಗಿರಡ್ಡಿಯವರು (ಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ) ವಾಸ್ತವವಾದದ ಬಗೆಗ "ವಾಸ್ತವವಾದವೆಂದರೆ - ಜೀವನದ ವಸ್ತು ಸತ್ಯವನ್ನು, ವಾಸ್ತವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಆದರ್ಶೀಕರಣವಿಲ್ಲದೆ, ಅದು ಇದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ, ಎಲ್ಲ ಮೂರ್ತ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ, ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ ಒಂದು ಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ "[9] ಎಂದು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ Realismದ ಕುರಿತು Eric Bentley ತನ್ನ "The playwright As Thinker" ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಬರೆದದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ.

"............ we should recognize that realism has presented the facts of man's life and environment in a quite new and rich explicitness. It signifies the conquest of a great area of human experience previously ignored, understressed, if not altogether taboo in art. Its justification lies both in the permanent widening of our horizons and in the masterpieces of a Tolstoy, a Dostoveski or a Proust. Realism was not the result of an itch for the new at all costs. It was the result - or concomitant-of the Urbanization and mechanization of life, which, however it is appraised, cannot be ignored. It was the result - or concomitant-of democratic reformism, of the new concern with the condition of the people. It was the result - or concmitant- of the rise of the physical sciences which aimed at controlling nature by knowing its processes .... By this time realism is so much the air we breathe that in popular usage 'style' now means "non-realistic style,"while "realistic style"is - well, just "real".[10]

ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರು, ವಿಮರ್ಶಕರು, ನೀಡಿದ ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಪಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಒಟ್ಟು ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದಾಗ, ಅವುಗಳ ಸಾರವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ, ವಾಸ್ತವವಾದವೆಂದರೆ ಜೀವನದ ನೈಜತೆಯನ್ನು, ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು, ಭೌತಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ವಿವರಣೆಯನ್ನು, ದೈನಂದಿನ ಜೀವನದಿಂದ ಕೆಳವರ್ಗದವರ ಬದುಕಿನಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ

---

9. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ, ಸಾತತ್ಯ, ಪು.269

10. Eric Bentley, *The Playwright As Thinker*, p.3

ವಸ್ತುಗಳನ್ನು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು, ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಾಹ್ಯವಸ್ತು ಮತ್ತು ಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು, ಒಂದೆ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಮಾನವನ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವವನ್ನು, ಅವನ ಬದುಕು ಮತ್ತು ವಾತಾವರಣವನ್ನು, ಅವುಗಳು ಇದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮೂರ್ತ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಬದುಕಿನ ದುರುಳತನ ದುಷ್ಟತನವನ್ನು, ಯಾತನೆ ವೇದನೆಗಳನ್ನು ಬಿಡದೆ, ಕಾವ್ಯಪದ ಪ್ರಯೋಗ, ಅತ್ಯುಕ್ತಿ, ಭಾವನಾತ್ಮಕತೆ ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ಕಾಲ್ಪನಿಕತೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಆದರ್ಶೀಕರಣವಿಲ್ಲದೆ ಆದರ್ಶವಾದ, ಅಭಿಜಾತವಾದ, ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್‌ವಾದ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದಗಳ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ ಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮುಗಿಸಬಹುದು.

ಇಂಥದೊಂದು ಸುದೀರ್ಘ ವ್ಯಾಕ್ಯಾನ ಕೂಡ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು, ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಲಾರದು. ಇದನ್ನೇ ವಾಸ್ತವತೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಎನ್ನಲಾಗದು. ಇದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಿರುವ ಮಿತಿ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಭೌತಿಕವಾದ, ಬುದ್ಧಿಪ್ರಮಾಣವಾದ, ಸಂವೇದನ ಜ್ಞಾನವಾದ, ದೃಷ್ಟಿಪ್ರಮಾಣದವಾದ, ಸಂದೇಹವಾದ ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ವಾದಗಳ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ಈ ಎಲ್ಲ ವಾದಗಳ ಸಾರವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ಉಪಸಂಹಾರ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗದು. ವಾಸ್ತವವಾದ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಿರುವ ಪ್ರೇರಣೆ, ಉದ್ದೇಶಗಳೂ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಬದುಕಿನ ನಗರೀಕರಣ ಮತ್ತು ಯಾಂತ್ರೀಕರಣ, ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಸುಧಾರಣೆ, ಜನರ ಸ್ಥಿತಿಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಹೊಸ ಕಾಳಜಿ, ಪ್ರಕೃತಿಯ ಗತಿ ಅಥವಾ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವದರ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ ಭೌತಿಕ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳ ಉಗಮ ಇವುಗಳ ಫಲವೇ ವಾಸ್ತವವಾದವಾಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವತೆಯ ಉದ್ದೇಶ

ವಾಸ್ತವತೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಯಾವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕಾದದ್ದು ಬಹಳ ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡರೆ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಹಿಂದಿನಕ್ಕಿಂತ ಈಗ ಹೇಗೆ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥ ಛಾಯೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮ 'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ' ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಕ್ಯಾಮರಾ ತಂದು ಇಡುತ್ತಾರೆ. ಕ್ಯಾಮಾರಾ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಂಗ ಪ್ರತಿಮೆ. ಈ ಪ್ರತಿಮೆ ನೀಡುವ ಸಂದೇಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದದ್ದು.

ವಾಸ್ತವತೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕ್ಯಾಮರಾ ಅಥವಾ ಫೋಟೋಗ್ರಾಫಿ ತೋರಿಸುವಂತೆ ಮತ್ತೆ ಯಾವುದೂ ತೋರಿಸಲಾರದು. ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಫೋಟೋದ ದಿನಾಂಕ 1823 ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಎರಡು ಮಹತ್ವದ ಸಂಕಥನಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು. ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಫೋಟೋಗ್ರಾಫಿ. ಇವೆರಡೂ ನಿರೂಪಿಸುವ ವಾಸ್ತವತೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಅನಿತ್ಯವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಕಣ್ಣುಮರೆಯ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕ್ಯಾಮರಾ ಅದರ ಸ್ವಭಾವ ಕೆಡದಂತೆ ಸೆರೆಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಫೋಟೋಗ್ರಾಫಿ ಇತಿಹಾಸದ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ ಪುರಾವೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಫೋಟೋಗ್ರಾಫಿ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಎಷ್ಟೇ ವಾಸ್ತವವಾಗಿರಲಿ, ಅದು ವಾಸ್ತವವಲ್ಲ ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರ, ವಾಸ್ತವವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವದಿಲ್ಲ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗಬೇಕಾದರೆ ಫೋಟೋ ನೋಡಬೇಕು. ಚಿತ್ರ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ದೇವರ ಚಿತ್ರ ಪೂಜೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದುದು. ಪೂಜೆ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಧಾನ. ಚಿತ್ರ ಮನುಷ್ಯನದಾದರೆ ಅದು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಒಳಗೊಂಡಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಸತ್ತಮೇಲೆ ಜೀವಾತ್ಮ ಹೊರಟು ಹೋಗುವ ಫೋಟೋ ತೆಗೆದಿದ್ದಾರಂತೆ ! ನಂಬಿಕೆಯಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಆತ್ಮ ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಭೌತಿಕವಂತೂ ಅಲ್ಲ. ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಾಹ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಾಗಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಲಿ ಇರದಿದ್ದರೆ ಅದರ ಫೋಟೋ ತೆಗೆಯಲು ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಆತ್ಮದ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಮಟ್ಟ ಇಂದ್ರಿಯಗಮ್ಯವಾದ ಬದುಕಿನ ಮಟ್ಟ ಒಂದೇ ಆಗಿರುವದಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಇರುವ ಕಾಲದ ಪರಿಮಿತಿ ಫೋಟೋಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಇದೆ. 1950 ರಲ್ಲಿ ತೆಗೆಸಿದ್ದ ನನ್ನ ಫೋಟೋ ಈಗ ನನ್ನಂತೆ ಇರುವದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವತೆ ಕಾಲದೇಶಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಂದಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅದರ ಸತ್ಯ ನಿಖರವಾದದ್ದು. ಈ ನಿಖರತೆಯೇ ವಾಸ್ತವದ ಆಕರ್ಷಕ ಗುಣಧರ್ಮವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ, ಕತೆಗಳು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುವ ವಾಸ್ತವತೆ ಇಂಥದಾಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವಾದರೂ ಏನು ? ಜಗತ್ತಿನ ಒಳಿತು ಕೆಡುಕುಗಳು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಬಹುಶಃ ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆಯೇ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ.

ಹೊಸ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿರುವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಈ ಫೋಟೋಗ್ರಾಫಿ. Image ಎಂಬ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪದ 'ಪ್ರತಿಮೆ'ಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. 'ಪ್ರತಿಮೆ' ಶಬ್ದ ತನ್ನ ಕಲೆಯ - ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯ -ಸಂಸ್ಕಾರದಿಂದ ಇನ್ನೂ ಮುಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ.

---

11. Eric Bentley, *The Playwright As Thinker,* p.10

ವಾಸ್ತವತೆ ಇರುವದು ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ. ನೋಡುವ ಕ್ರಿಯೆ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವದು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು. 'ನೋಡು' ಎನ್ನುವದು ಒಂದು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ' ಸಕರ್ಮಕ' ಕ್ರಿಯಾಪದವಾದರೆ 'ಕಾಣಿಸು' ಎನ್ನುವದು ಅಕರ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆ. ಹಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ನೋಡುತ್ತದೆ. (ಕೇಳುವುದರ ಬದಲು ಅದು ಕಾಣುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು) ನೋಡುವ ಕ್ರಿಯೆ ಬೇಸರವಾದಾಗ ನಾವು ಕರ್ಮವಾಗುತ್ತೇವೆ. I do not see the object ; the object sees me. ಆದರೆ ನೋಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಇಲ್ಲ.

ಕ್ಯಾಮರಾ ಒಂದು ರಂಗ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕ್ಯಾಮರಾ ನೀಡುವ ಸಂದೇಶವೇ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಸಂದೇಶವಾಗಿದೆ. ಬದುಕನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸಬೇಕು,ಅದರ ನೈಜ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತೀಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ಹೊಸ ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳ ಜನನಿಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ವಾಸ್ತವತೆ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಒಂದು ತಂತ್ರ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತೆ ಒಂದು ತಂತ್ರವಾಗಿ, ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಓದುಗ/ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಿಳಿಯಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಸತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಎಂತಹದು? ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದೆ ? ಅವನ ಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದೆ ? ಭೌತಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತಹದೇ ? ಅಥವಾ ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡಂತಹ ಸತ್ಯವೇ ? ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಸ್ವರೂಪ ಎಂಥದು ? ಅನ್ನುವ ಅನ್ವೇಷಣೆಯೇ ತಂತ್ರ ಅವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಗಿದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಂತ್ರಗಳು ಆ Fidelity to life ನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗಗಳಾಗಿ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟವೆ. ಬದುಕನ್ನು ನೈಜವಾಗಿ, ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ ಅಭೀಪ್ಸೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ.

Realistic ಎಂದರೆ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಎಂದೆಲ್ಲಾ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಕೇವಲ ಜೀವನದ ಬಾಹ್ಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು 'ಅನುಕರಿಸಿದರೆ' ಸಾಕೇ ? ಮಾನವನ ಮನೋ ಪ್ರಪಂಚ ಇದೆಯಲ್ಲಾ ! ಅದು ಜೀವನದ ನೈಜ ಅಂಗ ಅಲ್ಲವೇ ? ಅಂತ The psychological novel ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. 'ಮನೋವ್ಯಾಪಾರ' ವೆಂದರೆ ಅನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿ, ಅಪ್ರಯತ್ನಿತವಾಗಿ, ಹೊಳೆ ಹರಿದಂತೆ ಭೂತ-ವರ್ತಮಾನ, ಭವಿಷ್ಯತ್ತು ಎಲ್ಲ ಕಲಸು ಮೇಲೋಗರವಾಗಿ associative principle ಅವಲಂಬಿಸಿ ''ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ'' ಏನು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಲು stream of conscionsness technique ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. Ulysses ಎನ್ನುವದು ಅದರ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ. ಹೀಗೆ

ಕಾದಂಬರಿ ತಂತ್ರ Realism ನ define ಮಾಡುವದರಲ್ಲೇ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ.

Literature holds the mirror upto nature ಅಂತಾ ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ, literature need not be realistic ಎನ್ನುವದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅರ್ಥ ಇದೆ ? ಎಂಬಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತವೆ.

ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ

ವಾಸ್ತವತೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೂ ವಿವಿಧ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದೆ. ವಾಸ್ತವತೆ ಸಮಕಾಲೀನತೆಗೆ ಪೂರಕವಾದುದು ಮತ್ತು ಅದು ಇದನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇರಲಾರದು. ಚಲನಚಿತ್ರ ದೂರದರ್ಶನ, ಛಾಯಾಚಿತ್ರ , ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪ ಮುಂತಾದವುಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಕಠಿಣ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಹಾಕಿದ್ದರೂ ಅದು ಸೋತು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಈಗ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ವಾಸ್ತವತೆ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ಅದರ ನಿರೂಪಣಾ ಶೈಲಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸದೆ, ವಸ್ತು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಭಾಷೆಗೂ, ವಸ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾಗುವ, ರಂಗ ಮಂಟಪಕ್ಕೂ, ನಟ ನಟಿಯರ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಭಾಷೆ , ರಂಗಮಂಟಪ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗುವದು.

ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಅಥವಾ ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳೋಣ. ಚಲನಚಿತ್ರದ ಹುಟ್ಟು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಅಳಿಸಿಹಾಕಿತು ಎಂದು ಕೆವಲರು ವಾದಿಸಿದರು. ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪ ಮತ್ತು ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ನಿರುಪಯುಕ್ತಗೊಳಿಸಿದವು ಎಂದು ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಸಾರಿದರು. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಭಾವಿ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದು ಒಂದು ಶತಮಾನ ಕಳೆದರೂ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿಂದ ವಾಸ್ತವತೆ ಹಿಂದೆ ಸರಿದಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪ್ರಭಾವ ತೆರೆಯ ಮರೆಗೆ ಸರಿದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ವಾಸ್ತವತೆ, ಸಿನಿಮಾದ ಪರದೆಯ ಮೇಲಿನ ವಾಸ್ತವತೆ ಎರಡರ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿರುವದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ.

ಸಿನಿಮಾ ಒಂದು ಕಲೆಯಾಗಿ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೂ ಬೀರಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಸಿನಿಮಾದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ವೃದ್ಧಿಯಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ನಾಟಕದ

ಸೂಮೀಪ ಎಂದಿಗೂ ಬಾರದು. ಒಂದೆರಡು off beat ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಕಲಾತ್ಮಕ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮಿಕ್ಕಿದಂತೆ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ನಾಟಕ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾದಂತೆ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಿನಿಮಾ, ನಾಟಕ ಕಲೆ ಕವನ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ತಯಾರಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೂ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯಾಗದು. ಸಿದ್ಧಗೊಂಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗುವದೂ ಕಠಿಣವೇ ! Eric Bentley ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿದೆ. ಅವನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ.

"The film has such a hold over the world of reality, can achieve expression so vitally in terms of ordinary life, that the realistic play must surely come to seem trivial, false, and inconsequential .... little possibility is there of its delving deeply into the recesses of the individual spirit. That is the realm reserved for cinematic exploitation, and, as the film more and more explores this territory, does it not seem likely that theatre audiences will become weary of watching shows which, although professing to be "life like", actually are inexorably bound by the restrictions of the stage? Pursuing this path, the theatre truely seems doomed to inevitable destruction."[11]

ಆದರೆ ಈ ಲೇಖಕರು ಹೇಳುವ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾಗದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಮರೆಮಾಚುತ್ತವೆ. ಸಿನಿಮಾದ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಮಿತಿಯಿದೆ. ಬಾರ್ಖಿನ್ ಹೇಳಿದಂತೆ '' ಸಿನಿಮವು ದೃಶ್ಯ ಹಾಗೂ ಸ್ಥಳಬದ್ಧ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಭೌತ ವಿಜ್ಞಾನಿಯ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಯಾವುದು ವಾಸ್ತವವೋ ಅದೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುವದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಿನಿಮದ ವಾಸ್ತವದ ತಿರುಳೆಂದರೆ ವಸ್ತು ಇಲ್ಲವೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಾಸ್ತವತೆಯಾಗಿರದೆ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳಾವಕಾಶದ ವಾಸ್ತವತೆಯಾಗಿರುವುದು.''[12] ಶ್ವೇತ ಪರದೆಯ ಮೇಲಿನ ಜೀವಂತ ಗೊಂಬೆ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಜೀವಂತ ನಟನನ್ನು ಸರಿಗಟ್ಟದು. ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಪರದೆಯ ಮೇಲಿನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳು ಹೇಗೆ ಸರಿಗಟ್ಟಬಹುದು ? ಶ್ವೇತಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಡುವ ಮಾಯಾಲೋಕ ಕೇವಲ ಒಂದು ಭ್ರಮೆ. ಆದರೆ

---

11. Eric Bentley, *The Playwright As Thinker*, p.10

12. ಗಿರೀಶ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ, ಸಿನಿಮ ಕಲೆ-ನೆಲೆ ಪು. 62

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಜೀವಂತ ಮನುಷ್ಯನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ನಟನ ನಡುವೆ ನೇರವಾದ ಹಾಗೂ ಗಾಢವಾದ ಸಂಬಂಧ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಚಲನಚಿತ್ರಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಸಿಗದು. ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಛಾಯಾಚಿತ್ರದ ಸಹಾಯದಿಂದ ನಟನ ಮುಖದಲ್ಲಿಯ ಎಲ್ಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯಬಹುದೇನೋ, ಒಮ್ಮೆ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಪುನಃ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಬಾರದು (ಚಲನಚಿತ್ರ ಬಿಡುಗಡೆಯಾದ ಮೇಲೆ). ಆದರೆ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ನಟ ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ನಿನ್ನೆ ಮಾಡಿದ ಅಭಿನಯದ ಮೇಲೆ ಇಂದವನು ವೃದ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ದಿನದಿಂದ ದಿನಕ್ಕೆ ತನ್ನ ನಟನಾ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಗುಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸುಧಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸಿನಿಮದ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವದ ಪ್ರಮಾಣ ,ಸಿನಿಮಾ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕಿಂತ ನೂರು ಪಟ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿನದಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾ ತನ್ನ ಆರಂಭದ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಕಥಾವಸ್ತು, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಅಭಿನಯ, ನಿರೂಪಣೆ, ಸಂಗೀತ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಅದು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಿತು. ನಟ-ನಟಿಯರು, ನಿರ್ದೇಶಕರು, ಸಂಗೀತಗಾರರು, ತಾಂತ್ರಿಕ ವರ್ಗದವರು ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಬಂದವರು. ಸಿನಿಮ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿದಮೇಲೆ, ಪ್ರಭಾವಿ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟು ಹೊಂದಿದಮೇಲೆ, ಇದು ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ತಿರುಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ದುಃಸ್ಥಿತಿ ಒದಗಿತು ಎನ್ನಬಹುದು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ವಿಲಾಸಿರಂಗಭೂಮಿಗಳೆರಡೂ ಸಿನಿಮದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಇವು ಚಲನಚಿತ್ರದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದದ ಹೊರತು ಬದುಕುಳಿಯಲಾರವು.

ದೂರದರ್ಶನ ಸಿನಿಮವನ್ನು ಮೀರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಸರ್ಕಾರದ ಜಾಗತೀಕರಣ, ಖಾಸಗೀಕರಣ, ಉದಾರೀಕರಣ ನೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ವಿದೇಶಿ ದೂರದರ್ಶನಗಳು ಭಾರತದ ಗಡಿಯಲ್ಲೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಿವೆ. ದೂರದರ್ಶದ ಹಾವಳಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮ ಎರಡಕ್ಕೂ ಗಂಡಾಂತರಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬರಲು ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮ ಬಹಳ ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾಯಿತು. ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮ ಸಮಕಾಲೀನತೆಗೆ, ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿಗೆ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಎಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಮತ್ತು ಗಾಢವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿತೋ ಅಷ್ಟು ಬೇರೆ ಯಾವ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರ

ಬದುಕಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿದಂತೆ, ಬಡಜನರ, ಉದ್ಯೋಗಿಗಳ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣಿಗಳ, ಇಡಿಯ ಸಮಾಜದ ಬದುಕಿಗೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿಯಿತು. ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಿತು. ಒಂದು ವಿಷಯ ಅಥವಾ ಘಟನೆಯ ಎಲ್ಲ ವಾಸ್ತವ ವಿವರಣೆ ನೀಡುವದು ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮ ಮಾಡಿದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವತೆ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮದಿಂದ documentation technique or investigative realism ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು.

ಚಲನಚಿತ್ರ , ದೂರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ವಾಸ್ತವತೆ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ವಾಸ್ತವತೆ ಇವುಗಳ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ವಾಸ್ತವ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಇನ್ನೂ ಗಟ್ಟಿಗೊಳ್ಳಬಹುದು.

ನಟನ ಅಭಿನಯ, ಪ್ರತಿ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲೂ ಎಂದರೆ ಪ್ರತಿ ಸಲ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪರದೆ ಸರಿದಾಗಲೂ, ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ನಟನ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಕಾಲ, ದೇಶ, ಭಾಷೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಯೂರೋಪದಲ್ಲಿ ಈ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಮಾರ್ಪಾಡು ಹೊಂದುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಪೂರ್ವ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ - ಚೀನಾ ಮತ್ತು ಜಪಾನ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ- ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ತೀರ ಇತ್ತೀಚೆಗಿನ ವರೆಗೆ ಅಂಥ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಯಾವ ಮಾರ್ಪಾಡೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಅವರದು ಎಂದೆಂದೂ ಮುರಿಯದ ಅಭಿನಯ ಪರಂಪರೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಫ್ರಾನ್ಸ್, ಗ್ರೀಸ್, ರೋಮ್, ಜರ್ಮನಿ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇಂಥ ದೆ ಉಡುಪು ಧರಿಸಬೇಕು, ಮುಖಕ್ಕೆ ಇಂಥದೆ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಬೇಕು, ಧ್ವನಿ ಹೀಗೆಯೇ ಇರಬೇಕು, ನಟನ ಮುಖ ಚಹರೆ, ಹಾವಭಾವ ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿರಬೇಕು, ಎಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಪಡಿಸಿದ ನಿಯಮಗಳಿದ್ದವು.

ಹತ್ತೊಂಭತ್ತು ಮತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಗೊಂಡ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ನಟನಾ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ನಡೆದವು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ರಷಿಯಾ ಮತ್ತು ಜರ್ಮನ್ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ನವೀನತೆ ಬಂದಿತಲ್ಲದೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಜರ್ಮನಿಯ ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಾಟಕಕಾರನಾದ ಬರ್ಟಾಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಮತ್ತು ರಷಿಯಾ ದೇಶದ ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ರಂಗ ಕರ್ಮಿಗಳು ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲೂ, ಅಭಿನಯದಲ್ಲೂ ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತುಕೊಂಡು

ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಂಡರು. ಇದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನಲೆಯಾಗಿ ನಾರ್ವೆ ದೇಶದ ನಾಟಕಕಾರ ಇಬ್ಸೆನ್ ಮತ್ತು ಆಯರ್ಲಂಡಿನ ನಾಟಕಕಾರ ಜಾರ್ಜ್ ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಷಾ ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ರಂಗ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ ತಂದರು. ವಾಸ್ತವತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ತನ್ನ ನಿಯಂತ್ರದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಳ್ಳಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

ಒಂದು ಕಡೆ ನೈಜವಾದ, ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದ, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದ, ವಾಸ್ತವವಾದ, ಅತಿವಾಸ್ತವವಾದ ಗೋಚರಿಸಿದವು. ಬೇರೊಂದು ಕಡೆ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು, ಸಾಂಕೇತಿಕ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಗೊಂಡವು. ಹಾಗೆ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿ People's Theatre, Angry young Man Theatre ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಆಗ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದನು. ರಷಿಯಾದಲ್ಲಿ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು (The System) ಬೆಳೆಸತೊಡಗಿದನು.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿ ಮತ್ತು ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಗಳಂತೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯ ಮಾದರಿಗಳು ಬಹಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿವೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರ, ನಟ-ನಟಿಯರ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಒಂದು ಬಹುದೊಡ್ಡ ತಂಡವೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಕಳೆದ ಒಂದು ಶತಮಾನದಿಂದ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದು ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ಅವರು ಸಾಧಿಸಿದ್ದೇನು ? ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪರಂಪರೆ ಏನಾದರೂ ಅವರು ಹಾಕಿದರೆ ? ಅಥವಾ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕನಿಷ್ಠ ಉದ್ದಾರ ಮಾಡಿದರೆ ? ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕನಿಷ್ಠ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಇವರು ಮುಟ್ಟಿದರೆ ? ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಅಥವಾ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾಸ್ಕಿಯನ್ನು ನಕಲು ಮಾಡಲು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಶ್ರಮಿಸಿದರೆ. ಟಾಃಮಸ್‌ಮಾನ್, ಸಾತ್ರ್ರ್, ಕಾಮೂ, ಕ್ಯಾಲಿಗುಲ, ನೀಷೆ, ಫ್ಲಾಭೆ ಅಥವಾ ಬೆಕೆಟ್, ಇಬ್ಸೆನ್, ಷಾ ರಂಥ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ನಕಲು ಮಾಡಲು ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರು ಅಖಂಡ ಸಾಹಸಗೈದರು ! ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇವರು ಬೇರೆ ಏನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ? ಮಹಾಬೌದ್ಧಿಕತೆಯ ಸೋಗಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಹೊಸದನ್ನು ತಂದ ಮೂಲ ಪುರುಷನ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪೇಕ್ಷಕನನ್ನು ವಂಚಿಸುತ್ತ ನಡೆದಿದ್ದಾರೆ ! ಏನೂ ತಿಳಿಯದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮೂಕ ಬಸವಣ್ಣನಂತೆ ಗೋಣು ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಅದೂ ಸಾಕಾದಾಗ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ದೂರದರ್ಶಗಳ ಮೊರೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.

ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಮತ್ತು ಕಲಾಕಾರರು ಬರುವದಕ್ಕಿಂತ ಬಹಳ ಮೊದಲು ಕೂಡ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದಿತು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆ ಇರದಿದ್ದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿಟ್ಟಿದ್ದವು.

ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯ ವಾಸ್ತವತೆ

ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆರಂಭಿಕ ದಿನಗಳಲ್ಲೂ ಗುರ್ತಿಸಬಹುದು. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕಾವ್ಯ ಪಿತಾಮಹ ಎಂದು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಂಡ ಜೆಫ್ರಿ ಚಾಸ್ಸರ ಬರೆದ 'ದಿ ಕೆಂಟರಿಬರಿ ಟೇಲ್ಸ್' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಢಾಳಾಗಿರುವದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರ್ತಿಸಬಹುದು. 17 ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಗೋಲ್ಡಸ್ಮಿತ್, ಡೀಫೋ, ಜಾನ್‌ಸನ್ನರಲ್ಲಿ, 18ನೆಯ ಶತಮಾನದ ರಿಚರ್ಡಸನ್, ಫೀಲ್ಡಿಂಗ್, ಸ್ಮಾಲೆಟ್ ಮತ್ತು ಸ್ಟರ್ನ್‌ರಲ್ಲಿ, 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ವಿಕ್ಟೋರಿಯ ರಾಣಿಯ ಕಾಲದ ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ ಬಹರಗಾರರಾದ ಚಾರ್ಲಸ್ ಡಿಕೆನ್ಸ್, ಹಾರ್ಡಿ, ಥ್ಯಾಕರೆ ಮುಂತಾದವರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಬಹುದು. 20ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮೂಡಿಬಂದರೂ ವಾಸ್ತವತೆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಗರಿಷ್ಠ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಯೇ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಬಗೆಗೆ Damian Grant ಬರೆದದ್ದನ್ನು ಗಮಿನಿಸಬಹುದು.

"If, as Henry James claimed 'the novel remains still, under the right persuasion, the most independent, most elastic, most prodigious of literary forms [AN, p. 326], then the word realism - so often invoked in the discusion of it - must surely be the most independent, most elastic, most prodigious of literary terms."[13]

ವಾಸ್ತವವಾದವು ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೇ ಅದು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಅಣಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟು ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲೂ ವಾಸ್ತವತೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದು ತನ್ನ ಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಯು ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ಇಂಬುಗೊಟ್ಟಿದೆ, ಆದಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯವು ಕಲಾಕಾರನ ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶ ಹೊಂದಿತ್ತು. "poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity"[14] ಎನ್ನುವುದು ಆದರ ಧ್ಯೇಯವಾಗಿತ್ತು.

---

13. Damian Grant, Realism, *The Critical Idiom*, p.1
14. Ed. D.J. Enright, *English Critical Texts*, p.180.

ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾದವು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊರಗಿಡಲು ಯತ್ನಿಸಿತಲ್ಲದೆ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿತು. ಇದು ಜನರ ಸಾಮಾನ್ಯ ದೈನಂದಿನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ನೀಡಿ, ಒಂದು ಆದರ್ಶಮಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವ ಏನು ಮಾಡಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ತಳ್ಳಿಹಾಕಿತು. ವಾಸ್ತವವಾದ ಮಾರ್ಗದ ಲೇಖಕರು ನಿಯೋಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಮತ್ತು ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ಕರ ಆದರ್ಶ ಜೀವನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಆದರೆ Neo classic ದ ಮಾನವತಾವಾದವನ್ನು ಮತ್ತು ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ಕರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗೆಗಿರುವ ಪ್ರಜಾಸತ್ತಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡರು.

'ವಾಸ್ತವವಾದ' [Realism] ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು, ಫ್ರೆಂಚ ಲೇಖಕ Champ Fluery, 1857 ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಪ್ರಕಟಿಸಿದನು. ಅವನು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಕುರಿತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಬರೆಯಲು ಒತ್ತಾಯಿಸಿದನು. ಅದೇ ವರ್ಷ ಫ್ಲೋಭೇ Madame Bovary ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವದರೊಂದಿಗೆ ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದನು. ಆಮೇಲೆ ಬಾಲ್ಜಾಕ, ಡಿಕೆನ್ಸರಂಥ ಮಹತ್ವದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಇದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು, ಖಚಿತತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟರು. ಹೀಗೆ 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ ಯುರೋಪ ಮತ್ತು ಅಮೇರಿಕಾ ಖಂಡದವರೆಗೆ ಪಸರಿಸಿತು.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತವೂ ಆಗದ, ರಮ್ಯವೂ ಆಗದ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಎಸಗುವ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಭಿಜಾತ ಕಲೆಯು ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮದ ಮೇಲೆ ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯ ಸಂವಿಧಾನದ ಮೇಲೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟರೆ ಅಥವಾ ಯಥಾಯೋಗ್ಯವಾದ ಸಮಕಟ್ಟಿನ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಲು ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಬಹುದಾದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅದು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದರೆ, ವಾಸ್ತವ ಕಲೆಯು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿವರದ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯ ಅಥವಾ ಋಜುತ್ವದ ಮೇಲೆ, ವಿಶಾಲ ಚೌಕಟ್ಟು ಅಥವಾ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿಯ ಇದರ ಸ್ಥಾನದ ಮೇಲಿನಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕಾರನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಲೆಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ವಾಸ್ತವ ಕಲೆಯು ಕರ್ತೃಸಂಬಂಧವುಳ್ಳ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು, ವ್ಯಕ್ತಿಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಪಕ್ಷಪಾತರಹಿತ ಧೋರಣೆಯ ಸಲುವಾಗಿ, ವಿಷಯದ ನಿಜಸ್ಥಿತಿ ಅಥವಾ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದಾಖಲೆಯ ಸಲುವಾಗಿ, ಹೊರಗಿಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬದುಕನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಲೇಖಕ ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು ಒಂದು ಉದಾತ್ತ ಸಂದರ್ಭ ಅಥವಾ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯಸಹಜಗುಣದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಜನರನ್ನು ಅಲ್ಲ.

ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಉಗಮ ಮತ್ತು ವೃದ್ಧಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿವೆ. ವಾಸ್ತವವಾದವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ, ಕಾಮ, ಹಣ, ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಗಮನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿತು.

ವಾಸ್ತವವಾದವು ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ (ಉದಾ : Swift ಮತ್ತು Gayರವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ) ಇಬ್ಸೆನ್ ಬರೆದ ಬಹಳಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವಾಸ್ತವವಾದ ತನ್ನ ವಿಶೇಷ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿತು. ಈ ಮಾದರಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದವು.

17 ಮತ್ತು 18ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಸ್ಮಾಲೆಟ್, ಸ್ಟರ್ನ ಮತ್ತು ಹೆನ್ರಿ ಫೀಲ್ಡಿಂಗರಂತಹ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಹೊಸ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಆಯಾಮವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಯಿತು. 19ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಹೊಸ ಹೊಸ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳು, ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು, ವೈಚಾರಿಕ ಹಾಗೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಸ್ತೃತಗೊಳಿಸಿದವು. ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ, ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಭೌತಿಕ ವಿಜ್ಞಾನಗಳಂತಹ ವಿಷಯಗಳು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಆಳ, ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದವು. 20ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದವು. ಚಲನಚಿತ್ರ, ದೂರದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬದುಕನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ, ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಮತ್ತು ಮೂರ್ತಿವತ್ತಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದವು. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ರಾಜಕೀಯ ನೀತಿಯೂ ಸಹ ಈ ಚಳುವಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿತು. ಒಟ್ಟಿಂದದಲ್ಲಿ 20ನೇ ಶತಮಾನದ ಇಂಗ್ಲೀಷ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು 'ವಾಸ್ತವವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿರುವ ಬಗೆ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದರೂ, ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು, ನೈತಿಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕೈಬಿಡುವುದು ಸಾಧು ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಸಂಗತಿಗಳಿಲ್ಲವೇ ? ತಾತ್ವಿಕತೆ, ನೈತಿಕತೆಗಳಿಲ್ಲವೇ ? ಎಂಬಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಿಸುವದು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು, ನೈತಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಹಾಗೆ ಎಂದಾದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಬಂದಿದೆಯೇ ಅಥವಾ ಬರುತ್ತದೆಯೇ ? (ಇದು ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕರಂಥವರಿಗೆ ಹೇಗೆ

ಅರ್ಥವಾಗುವದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವದು ತಿಳಿಯದು !) ಆದರೂ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ನೆಲೆಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ವಾಸ್ತವತೆಯ ಕುರಿತು ಬಂದ ವಿವಿಧ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು, ಮಾಡಲಾದ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು, ನೀಡಲಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಹಾಗೂ ವಿವರಣೆಗಳು ಇದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾಗಿವೆ ಎನ್ನಲುಬಾರದು. ಇವುಗಳು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿದವು ಎನ್ನಬಹುದು.

ವಾಸ್ತವತೆಯ ಸ್ವರೂಪವೇನು ? ಇದರ ಉದ್ದೇಶ ಏನು ? ಇದರ ವಿಧಾನಯಾವುದು ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಸಾಧಿಸಿದ ಪರಿಣಿತಿ ಎಂಥದು ಎಂಬ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವತೆ ಬದುಕಿನ ನೈಜ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದಂತೆ,ಅನುಭವದ ನೈಜತೆಯನ್ನೂ, ವಿವಿಧ ಭಾವ - ವಿಚಾರಗಳ ನೈಜತೆಯನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ವಾಸ್ತವವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕಿನಂತೆ, ಆತನ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಆಯಾಮುಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿತು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಹಳ ನೈಜವಾಗಿ ಮೂರ್ತಿವತ್ತಾಗಿ ಇದು ಚರ್ಚಿಸಿತು. ವಾಸ್ತವವಾದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಹಾಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ, ಭಾಷೆಗೂ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ.

ವಾಸ್ತವತೆಗಿರುವ ಎರಡು ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ನಾವೀಗ ಕಂಡುಕೊಂಡರಾಯ್ತು ; ವಸ್ತುವನ್ನು ವಾಸ್ತವೀಕರಿಸುವುದು. ವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು. ಈ ಎರಡು ಆಯಾಮುಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಂಥ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಈ ಮೇಲೆ ನೀಡಿದ ವಾಸ್ತವತೆಯ ವಿವರಣೆಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಬಹುದು. ವಾಸ್ತವವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕ ವಸ್ತು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಬಹುದು. ಇಂಥ ಯಾವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ

ಕಾರ್ನಾಡ್, ಕಂಬಾರ, ಲಂಕೇಶ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರಂಥವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ್ರ ವಸ್ತುವಿನ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಕನ್ನಡದ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು (ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಶಿಯವರಂಥವರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ) ಈ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಒಂದು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿಸಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಇದು ಆಧಾರವಾಗಿದೆ.

ಜಗತ್ತಿನಾದ್ಯಂತ ವಾಸ್ತವತೆ ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವವಾದ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೂಡ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶೇಷತೆಯೇನೆಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ, ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರಗೊಂಡಿದ್ದು ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಾಗಿದೆ. ಹಳೆಗನ್ನಡ ಮತ್ತು ನಡುಗನ್ನಡ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಬಹುದಾದಂತಹ ಕವಿಪುಂಜರು ಹುಟ್ಟಿಬಂದರು. ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅವರು ರಚಿಸಿದರು. ಆದರೆ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ, ರೂಪ, ನಿರೂಪಣೆ (ದರ್ಶನ) ಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಮೂಡಿಬರಲಿಲ್ಲ. ('ವಚನಗಳು' 'ತತ್ವಪದಗಳು' ಮುದ್ದಣನ ಗದ್ಯ ಇವು ಅಪವಾದಗಳಷ್ಟೆ.) ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಆಧನಿಕತೆ' ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಯಾವ ಲಕ್ಷ್ಮಣಗಳೂ ಇಲ್ಲ. 20ನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇಡಿಯಾಗಿ ಎಲ್ಲ ವೈವಿಧ್ಯತೆ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಗೆ, ಇಂಬುಗೊಟ್ಟಿತಲ್ಲದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಹೊಸ ಹೊಸ ರೂಪ, ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿತು ಮತ್ತು ತೆರೆದ ಬಾಹುಗಳಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿತು. ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವದು ಯಾಕೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವತೆ ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿ, ಸಣ್ಣಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಮೂಡಿ ಬಂದಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸಲು. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ವಾಸ್ತವತೆ' ಮೂಡಿಬರಲು ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರಣಗಳಿರುವಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಯ, ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯ ಕಾರಣಗಳೂ ಇವೆ. ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಹೊರತುಪಡಿಸಿ, ಮೌಲ್ಯದ, ನೈತಿಕತೆಯ ಹಾಗೂ ತಾತ್ವಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗಳೂ ಇವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬೇಕಾದದ್ದು, ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಬಹಳ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ.

ಭಾರತದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾದದ್ದು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತು. ಇದು ಸ್ಥಾಪನೆಯಾದ ಮೇಲೆ ಭಾರತೀಯ ರಾಜಕೀಯ ಬೇರೆ ಮಗ್ಗಲುಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತು. ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಸಾರೆ ತಿಳಿಯಾಗತೊಡಗಿತು. ರಾಜಕೀಯ ಹೈರಾರ್ಕಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಮೊದಲು ಕಂಡರಿಯದಂಥ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳುಂಟಾದವು. ನಿರಂಕುಶ ಪ್ರಭುತ್ವ

ಮಾದರಿಯ, ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ ರಾಜಕೀಯ ಆಂಗ್ಲರ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕು ನುಚ್ಚು ನೂರಾದ ಮೇಲೆ, ಆಂಗ್ಲರನ್ನು ಭಾರತದಿಂದ ಹೊರಹಾಕಿದ ಮೇಲೆ, ಭಾರತೀಯರು ಈ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪದಂತ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಅವರು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಮಾದರಿಯ ಸರ್ಕಾರವನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಂತಿತ್ತು.

ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜ ಕಾಲದುದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿಯು (ಶ್ರೇಣಿಕೃತ ವರ್ಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆ) ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಕರ ಕಟುಕೋಪಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಯಿತು. ವರ್ಣವ್ಯವಸ್ಥೆ ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ ಸರಳವಾಯಿತು. ಭಾರತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿಯೂ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಕಂಡಿತು. ಧಾರ್ಮಿಕ ,ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ವಿಶಾಲ ಹಾಗೂ ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾದವು. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ನಮ್ಮ ಧೋರಣೆ ಬದಲಾದವು. ಕರ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಮನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಮತಗಳನ್ನು ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ನೈತಿಕತೆ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಧೋರಣೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ವಿಧಾನ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಳಗಾದವು. ಆದರೆ ಈ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಭಾರತೀಯ ಚಿಂತನೆಯ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಬದಲಿಸಲಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಚಿಂತನೆಯ ಒಟ್ಟುಧೋರಣೆ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ವೇದಗಳ ಕಾಲದ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ದೂರ ಸರಿದು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಭಾರತೀಯ ಸನಾತನ ವಿಚಾರ ಧಾರೆಗಿರುವ ಅತ್ಯಂತ ದೊಡ್ಡ ಶಕ್ತಿಯ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ.

ಇವೇ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ವಾಸ್ತವತೆ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿಯೂ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಾಗಿಯೂ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ. ಬದಲಾದ ಬದುಕನ್ನು ಬದಲಾಗದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬದುಕನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಬದುಕು ಮಾರ್ಪಟ್ಟಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಪಡಲೇಬೇಕು. ಬದುಕನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಅಥವಾ ಧೋರಣೆ ಬದಲಾದಂತೆ, ಲೇಖಕನ ಮಾಧ್ಯಮವೂ, ಸಂವೇದನವೂ, ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯೂ, ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನವೂ ಬದಲಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪ ಅಥವಾ ಪ್ರಕಾರ ಹೊಸದು ಬಂದಂತೆ, ಅದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು, ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ವಿಮರ್ಶಾತತ್ವಗಳೂ ಬದಲಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಹೊಸ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳು ಹೊಸ ವಿಮರ್ಶಾ ಸೂತ್ರಗಳು, ಒಂದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಬಂದವು.

ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳಲು ಹಲವು ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಅವು ನಮ್ಮ ಲೇಖಕರ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿದ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವದ ಫಲವಾಗಿ

ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಪುಲವಾದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ ಮತ್ತು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಹಾಗೂ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಪ್ರತಿಕೋದ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ವಾಸ್ತವತೆ ಬೆಳೆದು ಬರಲು ಬಹುದೊಡ್ಡ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದವು. ಡಾರ್ವಿನ್, ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಹಾಗೂ ಫ್ರಾಯಿಡರು ಉಂಟುಮಾಡಿದ ವೈಚಾರಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ (ಸಣ್ಣಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ಭಾವಗೀತೆ) ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಎರವಲು ಪಡೆದುಕೊಂಡವುಗಳಾಗಿವೆ. ಕಾವ್ಯ ನಾವು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ರಚಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಈಗ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ವಿಧಾನ ವಿಭಿನ್ನವಾದುದು. ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹೊಸ ಹೊಸ ವಾದ, ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಹುಟ್ಟಿಬರಲು ಕಾರಣವಾದಂತೆ, ವಾಸ್ತವತೆಯ ಹುಟ್ಟಿಗೂ ಕಾರಣಗಳಾಗಿವೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ನವೋದಯ ಚಳುವಳಿಯ ಮೂಲಕ ಸುರುವಾಗುತ್ತದೆ. ನವೋದಯದ ಲೇಖಕರು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಅವರು ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನೂ ಬರೆದರು. ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಸಂಸ, ಪರ್ವತವಾಣಿ ಮತ್ತು ಜಡಭರತರು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಮಾಸ್ತಿ ಹಾಗೂ ಕಾರಂತರು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ ಮಾಡಿದರು. ಕತೆಗಾರನಾಗಿ ಮಾಸ್ತಿ ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಾಗಿ ಕಾರಂತರು ಖ್ಯಾತಿ ಹೊಂದಿದರು. ನವೋದಯದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಬರಹಗಾರರಾದ ಕುವೆಂಪುರವರು ಮಾತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುವಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ಕವಿಯಾಗಿ ಹತ್ತಾರು ಕವನ ಸಂಕಲನಗಳನ್ನೂ ಕತೆಗಾರನಾಗಿ ನನ್ನ ದೇವರು ಮತ್ತು ಇತರ ಕತೆಗಳು, ಸನ್ಯಾಸಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಕತೆಗಳು ಕಥಾಸಂಕಲನಗಳನ್ನೂ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಾಗಿ, 'ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮದುಮಗಳು' ಮತ್ತು 'ಕಾನೂರು ಸುಬ್ಬಮ್ಮ ಹೆಗ್ಗಡತಿ' ಎಂಬೆರೆಡು ಬೃಹತ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನೂ, ಮಹಾಕವಿಯಾಗಿ 'ರಾಮಯಣ ದರ್ಶನಂ' ಎಂಬ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನೂ, ನಾಟಕಾರನಾಗಿ ಹತ್ತಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ 'ನೆನಪಿನ ದೋಣಿಯಲ್ಲಿ' ಎಂಬ ಬೃಹತ್ ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೂ, ಹಲವು ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನೂ ಬರೆದ ಕುವೆಂಪುಗೆ. 'ಆಡು ಮುಟ್ಟದ ಗಿಡವಿಲ್ಲ ಕುವೆಂಪು ಮುಟ್ಟದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ಮಾತು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ನವೋದಯದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿ, '.ಯುಗಕವಿ ಎಂದು ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದ, ಧಾರವಾಡದ ಭಾವನಾ ಜೀವಿ ಬೇಂದ್ರೆ, ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯ ಲೋಕವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಗೆ ಬರಲೇ ಇಲ್ಲ (ಅವರು ಮೂರು ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಮರ್ಶೆ ಹಾಗೂ ಭಾಷಾಂತರ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ). ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ನವೋದಯದ ಬೇರೆ ಯಾವ ಕವಿಯೂ ಬೇಂದ್ರೆಯಷ್ಟು ತನ್ನನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುವದು ಒಂದೊಂದು ಸಲ ಕಠಿಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದವು ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್‌ವಾದ, ಆದರ್ಶವಾದ ಹಾಗೂ ಅಭಿಜಾತ ವಾದಗಳ ವಿರುದ್ಧದ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದ ಇದೆ. ಹೇಗೆಂದರೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನವೋದಯ ಕವಿಗಳಾದ ಕುವೆಂಪು ಕವಿಯಾಗಿ ಕಲ್ಪನಾಲೋಕದಲ್ಲಿ, ಆದರ್ಶಗಳ ಬೆನ್ನಟ್ಟಿ ಪ್ರವಹಿಸಿದರೆ. ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವದ ಸಂಪೂರ್ಣ ದರ್ಶನವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಲೇಖಕರಾದ ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಮಾಸ್ತಿ ಮತ್ತು ಕಾರಂತರು ವಾಸ್ತವ ಕಾದಂಬರಿ, ಕತೆ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲರು, ನವ್ಯ ಬಂಡಾಯ ಹಾಗೂ ದಲಿತ ಲೇಖಕರೂ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಕೈಬಿಡಲಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿಂದದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತುಂಬಾ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಪ್ರವಾಹ ಹರಿಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಈ ಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆ ಆಗಾಗ ಆಣೆಕಟ್ಟುಗಳು ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟರೂ ಕಟ್ಟಡದ ಬಾಗಿಲುಗಳ ಮೂಲಕ ಇದು ಮುಂದೆ ಮುಂದೆ ಹರಿದು ನಡೆದಿದೆ. ಇಡಿಯ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು 'ವಾಸ್ತವತಾ' ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿಯ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

ದಿನಪತ್ರಿಕೆ, ವಾರಪತ್ರಿಕೆ, ಮಾಸಿಕಗಳು ಸಣ್ಣ ಕತೆ ಬೆಳೆದು ಬರಲು ಬಹಳ ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾದವು. ಪಂಜೆ ಮಂಗೇಶರಾಯರನ್ನು ಸಣ್ಣ ಕತೆಯ ಹರಿಕಾರರೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆರೂರ ವಾಸದೇವಚಾರ್ಯರು ಹಲವು ಕತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಮುಂದೆ ಈ ರೂಪ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮಾಧ್ಯಮವಾದಾಗ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಶಿಸ್ತನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಮಾಸ್ತಿ ಕಾದಂಬರಿ, ಕಾವ್ಯ, ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಂತಹ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದರೂ ಕತೆಗಾರರಾಗಿ ಖ್ಯಾತಿ ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ, 'ಮಾಸ್ತಿ ಕನ್ನಡದ ಆಸ್ತಿ' ಎಂಬ ನಾಮಾಂಕಿತವನ್ನೂ ಸಂಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಾಸ್ತಿ ನವೋದಯದ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು, ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲೆಂದೇ, ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲೆಂದೇ ಕತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ ಎಂದೆನ್ನಿಸಿದರೂ, ಆ ಕಾಲದ ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ, ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ಫುಟವಾದ ತಮ್ಮ ದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ ಮಾಸ್ತಿ ಕಾರಂತರಂತೆ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಹರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಪಾತ್ರಗಳು ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಧೋರಣೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾಸ್ತಿಯ 'ಧೋರಣೆ'ಯನ್ನು ಬದುಕಲೆಂದೇ ಹುಟ್ಟಿಬಂದಂತೆ ಎನ್ನಿಸುವವು. ಹಾಗೂ ಅವರ ಕತೆಗಳು ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಮೌಲ್ಯಗಳ ಒಡಪುಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನವ್ಯದವರು ಇದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದರು.

ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಕನ್ನಡದ ಧೀಮಂತ ಲೇಖಕರು. ಕೊನೆಯುಸಿರವರೆಗೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆದವರು. ಘಟ್ಟದ ಮೇಲಿನ ಹಾಗೂ ಘಟ್ಟದ ಕೆಳಗಿನ ಬದುಕನ್ನು ಕಂಡವರು ; ಅನುಭವಿಸಿದವರು ; ಉತ್ಕಟವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಬದುಕಿದವರು. ಹೀಗೆ ಕಂಡ ಬದುಕನ್ನು ತಮ್ಮ ವೈಚಾರಿಕತೆ , ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯ ಕುಲುಮೆಯಲ್ಲಿ ಹದವಾಗಿ ಬಡಿದು, ಸಹಜವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಒದಗಿಬಂದ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ, ನವೋದಯದ ಭಾವುಕತೆ, ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲು ಬಿಡದೆ, ಬರಹವನ್ನು ಕೈಕೊಂಡವರು. 'ಚೋಮನದುಡಿ'ಯ ಚೋಮ, 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ'ಯ ರಾಮ ಐತಾಳ, ಸರಸೋತಿ, ಪಾರೋತಿ, 'ಕುಡಿಯರ ಕೂಸು'ದಲ್ಲಿನ ಹೊಲೆಯ ಮಾದಿಗ ಜನರು, 'ಮೈಮನಗಳ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ'ಯ ವೈಶ್ಯ ಮತ್ತು 'ಅಳಿದ ಮೇಲೆ' ಯಲ್ಲಿನ ಯಶವಂತ, ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಾರಂತರೊಂದಿಗೆ ಒಡನಾಟವಾಡಿದವರು ; ಸ್ನೇಹಿತರು, ಸಂಬಂಧಿಗಳು ; ಯಾವುದೋ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಬಂದವರು ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ವಾಸ್ತವ ಬದುಕನ್ನು ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ, ಅನುಭವದ ಕಾವಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವದರ ಮೂಲಕ ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತೆರೆದು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ'ಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕೇಳಿಸುವ ಕಡಲ ಭೋರ್ಗರೆತ 'ರಾಮ ಐತಾಳ'ರ ಮನೆಯ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳ ಎದೆಯ ತುಮುಲ, ದುಃಖ ಹಾಗೂ ವ್ಯಥೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಚೋಮನ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಅವನು ಬಡಿಯುವ ದುಡಿಯ ನಾದದಲ್ಲಿದೆ. ಕಾರಂತರ ದರ್ಶನ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆದದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. 'ಕಡಲ ತೀರ ಭಾರ್ಗವ'ನ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಆಗಾಧವಾದುದು. ''ಕಾರಂತರ ಪ್ರತಿಭೆ, ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಮೆಚ್ಚುವಂಥದು''[15] ಎನ್ನುವ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಮಾತು ಅಕ್ಷರಶಃ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಇಡಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕೇವಲ ತಮ್ಮ ಜೀವನಾನುಭವದ ಮೇಲೆ ಕೈಗೊಂಡರು ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮಾತು ಸರಿಯಷ್ಟೇ. ಆದರೆ ಕಾರಂತರಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಸುಮಾರು ಆರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ನಿರಂತರ ಒಂದೇ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ ಮಾಡಿದವರು, ಕಾದಂಬರಿಯ ತಂತ್ರದ ಬಗೆಗೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಗಮನ ಹರಿಸದೇ ಇದ್ದುದು ಸೋಜಿಗದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕಾವಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಓದುವ ಕಾಲ ಮುಗಿದು ಹೋಗಿದೆ. ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ನಿರೂಪಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸೋಲುತ್ತವೆ. 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ', 'ಚೋಮನ ದುಡಿ'ಗಳಂತಹ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಸ್ತು ಗಾಢವಾದುದು ಪ್ರಭಾವಿಯಾದುದು ಆದ್ದರಿಂದ, ಅನುಭವಗಳ ಹರವು ಓದುಗನಿಗೆ ತಂತ್ರದ ಬಗೆಗೆ ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು

15. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ ಪು. 272

ಅವಕಾಶ ನೀಡಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರ ಇತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಹಾಗೆ ಮಾಡವು. ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ತಾನು ಕಾರಂತನಾಗಿ ನಿರೂಪಕನಾಗುವದು ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯ. ಇದರಿಂದ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ವಾಸ್ತವ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಗೂ ಪೆಟ್ಟು ಬೀಳುವುದನ್ನು ಈಗ ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕಾದ ವಾಸ್ತವ.

ಕುವೆಂಪು ಜಾಗತಿಕ ಮಟ್ಟದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಬಹುದಾದ ಎರಡು ಬೃಹತ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್, ದಾಸ್ತವಸ್ಕಿ, ಡಿಕನ್ಸ್‌ರಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರನ್ನು ಸೇರಿಸಬಹುದು. 'ಕಾನೂರು ಸುಬ್ಬಮ್ಮ ಹೆಗ್ಗಡಿತಿ' ಮತ್ತು 'ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮದುಮಗಳು' ಎಂಬ ಎರಡು ಬೃಹತ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕಾನೂರು ಸುಬ್ಬಮ್ಮ ಹೆಗ್ಗಡತಿ ಕುರಿತು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. '' .... ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೆಮ್ಮೆ ಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದಂಥ ಕೃತಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದಿತು''[16] ಎಂದವರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ''ಕರತಲ ರಂಗಭೂಮಿ''[17] ಎಂದು ಕರೆದು ಕುವೆಂಪುರವರು ಇದನ್ನು 'ಮಲೆಮಗಳು' ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೂರ್ತೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮಲೆನಾಡಿನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವ ನೋಟ ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕುವೆಂಪುರವರು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಕಾರಂತರಂತೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ, ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಬದುಕಿಗೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ, ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಳನೋಟಗಳು ಮೂಡಲು ಕಾರಣವಾದ, ತಮ್ಮ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾದ, ಮಲೆನಾಡಿನ ವರ್ಣಮಯ ಬದುಕಿಗೆ, ನಿಸರ್ಗದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ, ಕುವೆಂಪು ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದರ ಮೂಲಕ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅ.ನ.ಕೃ, ತ.ರಾ.ಸು., ವಿನಾಯಕ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಮುಗಳಿ, ಎನ್ಕೆ, ವ್ಯಾಸರಾಯ ಬಲ್ಲಾಳ, ಮಾಸ್ತಿ ಮತ್ತು ರಾವಬಹಾದ್ದೂರರಂತಹ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದರು. ಆದರೆ ಅ.ನ.ಕೃ. ಮತ್ತು ಎನ್ಕೆರಂತಹವರು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ತೀರ ಅಗ್ಗದ ಬಳಕೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿಸಿದರು.

ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ವಾಸ್ತವತೆ ಸಣ್ಣ ಕತೆ ಹಾಗೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟದೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ ಇದು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ಹರಿಸಿ, ಆ ಕುರಿತು ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ನವೋದಯದ

16. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ ಪು. 303
17. ಕುವೆಂಪು, ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮದುಮಗಳು ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ

ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ವಿದೇಶದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಕೈಗೊಂಡು, ಅಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡು, ಇಬ್ಸೆನ್, ಷಾ, ಮತ್ತು ಗಾಲ್ಸ್‌ವರ್ದಿಯವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ, ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿ, ಸ್ವದೇಶಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಸ್ವಂತದ ನಾಟಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಂಡರು. ಇವರಿಬ್ಬರು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಮತ್ತು ಅದು ದಟ್ಟಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ಬೆಳೆದು ಬರಲು ಅವಿರತವಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಈ ಲೇಖಕರ ತುಡಿತ, ತಳಮಳಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಡಲು ಸಶಕ್ತವಾಗಿದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ. ತಾವು ಕಂಡ, ಅನುಭವಿಸಿದ ರೀತಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ತರಲು ಇವರು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಪ್ರಥಮ ಬಾರಿಗೆ ವಾಸ್ತವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇವರು ಬರೆಯತೊಡಗಿದರು.

ಆದರೆ ವಾಸ್ತವತೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಪಾದಾರ್ಪಣೆ ಮಾಡಿದೆ. ಮರಾಠೀ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳ ದೃಶ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ, ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ನೈಜತೆಯನ್ನು ತರಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ''ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ರಮ್ಯ ಹಾಗೂ ನೈಜ ಶೈಲಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ಆ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿರಲಿ, ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿರಲಿ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿರಲಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನೈಜವಾಗಿ ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾದವು. ಯೋಧನು ಶತ್ರುವಿನ ಇರಿತದಿಂದ ಮಡಿದನೆಂದರೆ ಚುಚ್ಚಿದ ಖಡ್ಗ ರಕ್ತದೊಂದಿಗೆ ಅವನ ದೇಹದಿಂದ ಹೊರ ಬರಬೇಕು; ಇರಿಯಲ್ಪಟ್ಟ ಪಾತ್ರದ ದೇಹದಿಂದ ನೆತ್ತರು ಸುರಿಯಬೇಕು ; ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಶೂರ್ಪಣಖಿಯ ಮೂಗು ಕಿವಿಗಳನ್ನು ಕೊಯ್ದಾಗ ರಕ್ತ ಸುರಿಯಲು ಅವಳು 'ಸುರಿಯವದು ರಕ್ತ, ಉರಿಯುವದು ಮೂಗು' ಎಂದು ಹಾಡಬೇಕು - ಇದು ದೃಶ್ಯದ ನೈಜತೆಯ ವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ನಿದರ್ಶನ. ಹಾಗೆ ನೆತ್ತರನ್ನು ಕಾಣಿಸಲು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿದ ಒದ್ದೆಯ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣದಂತೆ ಇರಿಸಿಕೊಂಡು ಯುಕ್ತ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತದ್ದರು.''[18]

ದೃಶ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ತರಲಾಯಿತು. ಕಮತಗಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯು 'ಹೊಳೆ ಹುಚ್ಚೇಶ್ವರ ಮಹಾತ್ಮೆ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹುಚ್ಚೇಶ್ವರ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ತಪಸ್ಸಿಗೆ ಕುಳಿತಾಗ, ಗದ್ದರಿಸುವುದು, ಮಿಂಚುವುದು ಅಗುವದು, ಆ ಮೇಲೆ ಹೊಳೆ ತುಂಬಿ ಹರಿಯುವದು, ತಪಸ್ವಿ

18. ಡಾ. ಎಚ್. ಕೆ. ರಾಮನಾಥ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ವಿಕಾಸ, ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳು ಪು. 242

ನೀರಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗುವವನು. ಆಮೇಲೆ ಹೊಳೆಯ ನೀರು ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ ಹಿಂದೆ ಸರಿದಾಗ ತಪೋನಿರತ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವನು. ಫ್ಯಾನ್‌ನ ಗಾಳಿಗೆ ಹೊಳೆಯ ಪರದೆ ಅಲುಗಾಡುವುದರಿಂದಲೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬೆಳಕಿನ ಸಹಾಯದಿಂದಲೂ ಇಂಥ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಈ ಸಂಸ್ಥೆ ಸಾಧಿಸಿದ್ದಿತು.

ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಂದ ನೈಜತೆಯ, ವಾಸ್ತವತೆಯ ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ ;"ನಾಟಕ ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿದ್ದು ಅತಿವಾಸ್ತವ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಷ್ಟೂ ಪ್ರದರ್ಶನದ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಒಂದು ಆಹ್ವಾನವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಭಿಮನ್ಯು ವಧ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಜಯದ್ರಥನ ರುಂಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಅವನ ತಂದೆಯ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಬೀಳುವದನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತಂತೆ. ನಾಟಕದ ಆಧುನೀಕರಣದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅತಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ವಾಸ್ತವೀಕರಣವಾಗಿದೆ. ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಚಮತ್ಕಾರಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುವದಿಲ್ಲ: ನಾಟಕದ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ನಟರ ರಂಗ ಕ್ರಿಯೆ ಇವುಗಳ ಸಮನ್ವಯದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಈ ಕಂಪನಿಗಳು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಚಮತ್ಕಾರಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದವು"[19] ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ನೈಜತೆಗೆ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಡಲು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಒಂದೆಡೆ, ಕನ್ನಡ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಮರಾಠೀ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಪೈಪೋಟಿ ನಡೆಯಿಸಬೇಕಿದ್ದಿತು. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಆಗಲೇ ಪ್ರಬುದ್ಧಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿರುವ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯ ಚಮತ್ಕಾರಗಳೊಂದಿಗೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಬೇಕಿದ್ದಿತು. ಈ ಎಲ್ಲ ದೈತ್ಯ ಶಕ್ತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಸೆಣಸಾಡಿ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನೂ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೂ ಅದು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿಟ್ಟಿತು. ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿನ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿ ಅದನ್ನು ಅದರ ಎಲ್ಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ರಂಗ ಮತ್ತು ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ತರತೊಡಗಿದ್ದವು. ಇವು ನೈಜತೆಗೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ನೀಡಿದವು. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ ಭವಿಷ್ಯದ ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸತೊಡಗಿದವು. ಇದು ಕೇವಲ ಕಲೆಯ (ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ) ಅಳಿವು ಉಳುವಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ಅವರನ್ನು ಕಾಡಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಬದುಕಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದ್ದಿತು. ಕಂಪನಿ ನಡೆಸುವ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಲಿ, ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟ-ನಟಿಯರಾಗಲಿ, ಸಂಗೀತಗಾರರಾಗಲಿ, ಇತರೆ ಕೆಲಸಗಾರರಾಗಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಹಣ ಕೊಟ್ಟು ಟಿಕೀಟು ಖರೀದಿಸಿ ನಾಟಕ ನೋಡದ ಹೊರತು ಬದುಕಲಾರರು. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ರಂಗ ಕರ್ಮಿಗಳು ಯಾವುದೇ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯಬೇಕು ಎಂದು ಪಣತೊಟ್ಟರು. ಈಗ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾದ

19. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ ಪು. 5.

ಬದಲಾವಣೆಗಳುಂಟಾದವು. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳು ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಜನರಾಡುವ ಮಾತಾಯಿತು. ಅಭಿನಯ, ಪ್ರಸಾಧನ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ನೈಜತೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ತಂದರು.

ಆದರೆ ನಾಟಕ ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನೈಜತೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ತಂದರೂ ಅದು ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ಸಮಗಟ್ಟಲಾರದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನೇ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳು ಅವಸಾನ ಹೊಂದತೊಡಗಿದವು. ಈಗಂತೂ ಟಿ.ವಿ. ಚ್ಯಾನೆಲ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವಂಥ ವಿವಿಧ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ನಾಟಕವನ್ನು ಬಹುದೂರ ತಳ್ಳಿಬಿಟ್ಟವೆ. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ ಏನೇ ಇರಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಬಾರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ನಾಟಕದ ಸ್ವಭಾವವೇ ಅವಾಸ್ತವಿಕವಾದುದು. ಹೀಗಾಗಿ 'ವಾಸ್ತವತೆ'ಯನ್ನು ಅದರ ಎಲ್ಲ ಮೂರ್ತ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ತರುವದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಅವಾಸ್ತವಿಕವಾದುದು. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ, ಕಾವ್ಯದಂತೆ, ಅಮೂರ್ತವಾದದು. ನಾಟಕಕಾರನು ಓದುಗನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ, ಊಹೆಗೆ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಓದುಗ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಶಕ್ತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೂರ್ತರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದು ಅನುಭವಿಸಬಹುದು. ರಂಗಭೂಮಿ [Theatre] ಮೂರ್ತವಾದುದು. ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟ-ನಟಿ, ಸಂಗೀತಗಾರ ಇವರು ನಾಟಕವನ್ನು ಮೂರ್ತರೂಪಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅಥವಾ ಊಹೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಯಾವ ಆಸ್ಪದವನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿಕೊಡುವದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಿತಿಯೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಅನುಗಾಲ ಬಾಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಭ್ಯಸಿಸುವದು ಬಹಳ ಲಾಭದಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಅಮೂರ್ತತೆ, ನಾಟಕದಭಿನಯದ ಮೂರ್ತತೆ ಎರಡೂ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿವೆ; ಎರಡನ್ನೂ 'ವಾಸ್ತವತೆ'ಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನೋಡಬಹುದು, 'ವಾಸ್ತವತೆ'ಯನ್ನು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಅಮೂರ್ತತೆಯಲ್ಲೂ ರಂಗ ಕೃತಿಯ ಮೂರ್ತತೆಯಲ್ಲೂ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದು ನೂರಕ್ಕೆ ನೂರರಷ್ಟು ಎರಡರಲ್ಲೂ ಸಿಗದು. 'ವಾಸ್ತವತೆ' ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತರಲು ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿದೆ.

'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆ' ಎನ್ನುವ ಈ ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಕುರಿತು ವಿವರಣೆ ನೀಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯ ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶಕರೂ ನಾಟಕಕಾರರೂ ನೀಡಿರುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಹಾಗೂ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಇದರ ಸ್ವರೂಪ, ಉದ್ದೇಶ ಹಾಗೂ

ಇದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಪ್ರೇರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ 'ವಾಸ್ತವತೆ'ಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ (ರಂಗ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ) ನಾವು ಹೇಗೆ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವದರ ಕುರಿತು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರಣೆ ನೀಡಬಯಸುತ್ತೇನೆ.

'ವಾಸ್ತವತೆ'ಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕತೆ, ಸಮಕಾಲೀನತೆ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಿಸಿ ನೋಡಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯ ಬೇರುಗಳು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ 'ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತ' ದಲ್ಲಿರುವದನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಬಹುದು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದೆ. ಮುಂದೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವತೆ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಯುರೋಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ, ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ, ಪ್ರೇರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಂಭವಿಸಿದ್ದವು.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದು ಚರ್ಚಿಸುವದು ವಾಸ್ತವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕಂಡಿತು. ಇಬ್ಸೆನ್ ಮತ್ತು ಷಾ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು problem plays ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದದ್ದು ಈ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕವೇ. ಇದು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಾತಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಗಳ ರಚನಾ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೂ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಬಹುದು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು-ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್' ಮಾದರಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆದರ್ಶವಾದಿ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು-ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾ, ವಾಸ್ತವ ನಾಟಕಗಳು ಬೆಳೆದಿವೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲೂ ವಾಸ್ತವತೆ ಕಂಡಿತು. ಇಡಿಯ ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವ ನಾಟಕಗಳು ಸ್ಪಂದಿಸುವದನ್ನು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಹೇಗೆ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದರೆಡೆ ಈಗ ಒಂದು ಪಕ್ಷಿ ನೋಟ; ಈಗಾಗಲೇ ಗುರ್ತಿಸಿದಂತೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ತಂದಿತು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ಬರೆದದ್ದು ಕೇವಲ 20ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗ ಇಬ್ಬರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಲ್ಲದೆ ವಿದೇಶದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದವರು, ಯುರೋಪದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಕಂಡವರು, ಆ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಇಬ್ಸೆನ್, ಷಾ, ಗಾಲ್ಸವರ್ದಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಖುದ್ದಾಗಿ ವೀಕ್ಷಿಸಿದವರು,

ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಾದ ಈ ಆಮೂಲಾಗ್ರ ಬದಲಾವಣೆಗೆ, ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದವರು. ಅದೇ ಕಾವಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯತೊಡಗಿದರು.

ಈ ಇಬ್ಬರೂ ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗದ ನಾಟಕಕಾರರಾದರೂ ಅವರು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ ಮತ್ತು ಅವರು ವಿಭಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದವರು. ಆದಾಗ್ಯೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಮತ್ತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವರು ಪಳಗಿದವರು. ಇದಲ್ಲದೆ ಇವರ ನಡುವೆ ಬೇರೆ ಹಲವು ಸಮಾನ ಗುಣಗಳಿವೆ. ಇಬ್ಬರೂ ವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನೂ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮಾಡಲು, ಖಾರವಾಗಿ ಟೀಕಿಸಲು, ಗೇಲಿ ಅಥವಾ ಅಪಹಾಸ್ಯಮಾಡಲು ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಬರೆದರು. ಇಬ್ಬರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಪ್ರತಿಮ ಪ್ರಭುತ್ವ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರಲ್ಲದೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಇಬ್ಬರೂ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರಿಂದಲೇ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರು (ಆದರೆ ಕೈಲಾಸಂರು ಪಟ್ಟಣದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರ ಬದುಕಿನಿಂದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಗ್ರಾಮೀಣ ವಲಯದಲ್ಲಿಯ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರ ಬದುಕಿಗೂ ಸ್ಪಂದಿಸಿದರು) ಇಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಗೆ ಒಲವು ತೋರಿಸಿದರು. (ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಎಡಪಂಥೀಯ ನಿಲುವು ತಾಳಿದರು) ಇಬ್ಬರೂ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು ; ಪುರಾಣದ ಅಥವಾ ಇತಿಹಾಸದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೋಡುವ ಪರಿಪಾಠ ಪ್ರಾಯಶಃ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಮಹನೀಯರಿಂದಲೇ ಮೊದಲುಗೊಂಡಿತು ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಬ್ಬರೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗ ತಂಡಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾಡಿನಾದ್ಯಂತ ಆಡಿಸಿ ಜನಪ್ರಿಯರಾದರು. ನಾಟಕ ರಚನೆಯನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಬದುಕಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಜನರ ದೈನಂದಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಕೈಲಾಸಂ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಸೇವೆ ಅನುಪಮವಾದುದು ಮತ್ತು ಶ್ಲಾಘನೀಯವಾದುದು.

ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಎನ್ಕೆ ಮತ್ತು ಇನ್ನಿತರ ಬರಹಗಾರರು ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹಾಕಿದ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಕೈಲಾಸಂರಿಗಿದ್ದ ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗಿದ್ದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯಾಗಲಿ, wit ಆಗಲಿ, ಸಮಸ್ಯೆಯ ಪೂರ್ಣಪರಿಜ್ಞಾನವಾಗಲಿ ಈ ಲೇಖಕರಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಸೋತವು. ಅಲ್ಲದೇ ಅವರು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ತೀರ ಅಗ್ಗದ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿಸಿದರು. ಜನರ ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿನ ಸವಿವರ ಚಿತ್ರಣ ಕೊಡುವುದೇ ವಾಸ್ತವತೆ ಎಂದು

ತಪ್ಪಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ ಈ ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜನರ ಬದುಕಿನ ಮೇಲು ಪದರು ತೋರಿಸುವದರಲ್ಲಿಯೇ ತೃಪ್ತಿ ಹೊಂದಿದರು.

ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಾಸ್ತವತೆ ರಂಗದಿಂದ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯಲು ಶುರುಮಾಡಿತು. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿ ಅವರು ವಿಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯತೊಡಗಿದರು. ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡದೇ ಅದೇ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ಹೊಸ ಹೊಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಶಿ (ಜಡಭರತ) ಅವರ ಜಾಯಮಾನವಾಗಿತ್ತು. ನಂತರ ಬಂದ ಕೀರ್ತಿನಾಥರ 'ಆ ಮನಿ' ನಾಟಕ ವಾಸ್ತವತೆಗೊಂದು ಕಡಿವಾಣ ಹಾಕಿತು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಾಸ್ತವತೆ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತ್ತು. ಕೈಲಾಸಂ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕ ಬರೆಯುವದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದರು.

ನವ್ಯೋತ್ತರ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಲವು ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳು ದೊರೆತವು. ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ರೋಸಿಹೋದ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೊಸ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ತೆರೆದುಕೊಂಡರು. ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಹಲವು ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದವು. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ನವ್ಯಮಾರ್ಗದ ಇಬ್ಬರು ಪ್ರಮುಖ ಬರಹದಾರರು. ಕಾರ್ನಾಡ್ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯಿಸಿದರೆ ಕಂಬಾರ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪುನರ್ಜನ್ಮ ನೀಡಿದರು. ಇಬ್ಬರೂ ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ವಿಮುಖರಾಗಿ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡಿದರು.

ಇಂಗ್ಲೆಂಡ ಹಾಗೂ ಯುರೋಪದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ಅವಸಾನ ಹೊಂದಿದ್ದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 60 ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಶುರುವಾಯಿತು. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕುಸನೂರ, ನಾ. ರತ್ನ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಪಿ. ಲಂಕೇಶ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಪಿ. ಲಂಕೇಶರು Angry Young Man Theatre ಪ್ರಚುರ ಪಡಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ಹಲವು ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಧಾವಿಸಿದವು.

ನವ್ಯ ಲೇಖಕರಾದ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಎಸ್. ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪನವರು ವಾಸ್ತವಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆದರು.ಈ ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಮಾತ್ರ ಈ ವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಅದರ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರಾಗಿ ಬರವಣಿಗೆ ಕೈಕೊಂಡರು.ಅವರ ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಸಣ್ಣ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ನೆಪದಲ್ಲಿ ನಗ್ನತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅನಂತ ಮೂರ್ತಿಯವರ ಕೆಲ ವರ್ಣನೆಗಳು ಆರಂಭಿಕ

ಓದುಗನನ್ನು ದಾರಿ ತಪ್ಪಿಸುವಂತಿವೆ.

"ಅಲ್ಲಿ ಯಮನಕ್ಕನನ್ನು ಬೆತ್ತಲೆಯಾಗಿ ಮಲಗಿಸಿದ್ದರು. ಉಚ್ಚೆ ಹೊಯ್ಯುವ ಜಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮುಚ್ಚಿದ್ದರು"[20]

ಇವರು ಹೆಣ್ಣಿನ ನಗ್ನ ದೇಹವನ್ನೂ, ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಕೂಟವನ್ನೂ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಾಮವನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಮುಕ್ತವಾಗಿ, ವೈಭವೀಕರಿಸುವದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಏನೂ ಮಾಡಲಾರರು. ಅವರಲ್ಲಿಯ ಕಥೆಗಾರ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೂಗು, ತುಟಿ, ಕಪೋಲು, ಎದೆ, ಕುತ್ತಿಗೆ, ಮೊಲೆ, ಟೊಂಕಗಳನ್ನು ಬೆನ್ನಟ್ಟಿ ಹೋದನೇ ಹೊರತು ಮನಸ್ಸು ಬುದ್ಧಿ ಹೃದಯಗಳ ಒಳಗಡೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅದೇ ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರ ಮಲೆನಾಡಿನ ವಾಸ್ತವಿಕ ಚಿತ್ರಣ, ಕಾರಂತರ ಬೆಟ್ಟಗುಡ್ಡಗಳ, ಕಡಲ ತೀರದ ಜೀವನದ ವಾಸ್ತವಿಕ ಚಿತ್ರಣ ಎಷ್ಟೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

ಉಪಸಂಹಾರ

ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತರುವುದು, ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವದು ನಿರುಪಯುಕ್ತ ಮಾತಾಗುತ್ತದೆ. Theatre cannot be realistic and it had never been or will be realistic. ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಎಷ್ಟೇ ಒತ್ತಾಯಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಂಬಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಅವನು ಸಫಲನಾಗಲಾರ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವ ಅರ್ಥ ವಾಸ್ತವವಾದದ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಹೋಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಆಗುವದು. ಅಂದರೆ ಕುಮಾರ ಎಂಬ ನಟ ಸಾಮ್ರಾಟ ಅಶೋಕನಾಗುವುದು. ಮಹಾತ್ಮಗಾಂಧಿಯಾಗುವುದು. ಕುಮಾರ ಕುಮಾರನಾಗಿಯೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸಲಾರ. ಅವನು ತಾನು ಮಾಡಲಿರುವ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ವಾಸ್ತವತೆ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂತು ? ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ತರುವದಾಗಲಿ, ಕಾಣುವದಾಗಲಿ ಕೇವಲ ಭ್ರಮೆ ಎಂದೆನ್ನಿಸುವುದು. ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಹೇಳುವಂತೆ "It should produce an illusion of reality" ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಸಂದೇಹದೊಂದಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿನ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆಯೇ ರಂಗದ ಮೇಲ ತರಬೇಕೆನ್ನುವ ವಾದ ಅಷ್ಟು ಸಮಂಜಸವಾಗದು. ಹಾಗೆಂದು ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ 'ಪತ್ಯೇಕತಾ ಪರಿಣಾಮ' ತಂತ್ರವನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದು. ರಂಗದ

20. ಡಾ. ಯು. ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಘಟಶ್ರಾದ್ಧ ಎರಡು ದಶಕದ ಕಥೆಗಳು. ಪು. 198

ಮೇಲಿನ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ, ನಟನೆ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತನ್ನನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದು ಬಹಳ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದುದು. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಜರಗುವ ಕ್ರಿಯೆ, ಪಾತ್ರಗಳು, ಘಟನೆಗಳು 'ವಾಸ್ತವ'ವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ನಂಬಿಸುವದು ಕಷ್ಟ ಮತ್ತು ಇದು ಸಮಂಜಸವಾದ ಮಾರ್ಗವೂ ಅಲ್ಲ. 'ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ' ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ರುಕ್ಮಿಣಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಭಿನಿಯಿಸಿದ ನಟನ ಹೆಸರು ಕಲ್ಲಪ್ಪ ಎಂದು ಆಟವನ್ನು ನೋಡುವ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಕಲ್ಲಪ್ಪ ಹೆಂಗಸಲ್ಲ. ಇದು ವಾಸ್ತವವಾಗಲು ಕಲ್ಲಪ್ಪ ತನ್ನ Sex ನ್ನು ಬದಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವತಃ ಕಲ್ಲಪ್ಪನೂ ಸಹಿತ ತಾನು ಹೆಂಗಸು ಎಂದು ನಂಬಲಾರ. ಅವನು ಅವನಿಗೇ 'ವಾಸ್ತವ' ಅಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೂಡ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾರ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಕಲ್ಲಪ್ಪ ರುಕ್ಮಿಣಿ ಅಲ್ಲ ; ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯೂ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾರರು. ಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ರುಕ್ಮಿಣಿಯರ ಸಂವಾದದ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಏನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ?

' ಅಲ್ಲೋಯಣ್ಣಾ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಲ್ಯಾ ನೋಡು ಥೇಟ ಥೇಟ ಹೆಂಗ್ಸರಂಗ ಕಾಣ್ತಾನ ; ಖರೆ ಖರೆ ರುಕ್ಮಿಣಿ ಆಗ್ಯಾನ ನೋಡು ಕಳ್ಳ ಬಡ್ಡಿಮಗ' ಎಂದು ಅಂದುಕೊಂಡರೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ರುಕ್ಮಿಣಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಸಾರಥಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ 'ಕಲ್ಲಪ್ಪ' ; ಕಲ್ಲಪ್ಪ ನೀನು ಖರೇ ಖರೇ ರುಕ್ಮಿಣಿಯಷ್ಟು ಚಂದ 'ಕಾಣ್ತೀನೋಡು' !

ಇದು ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಇದೇ ರಂಗಭೂಮಿ. ಅಲ್ಲದೇ ರುಕ್ಮಿಣಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಮುಗಿದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣುವಂತೆಯೇ ರಂಗದ ಮಂಟಪದೊಂದು ಬದಿಗೆ ಚಹಾ ಕುಡಿದರೆ, ಕೃಷ್ಣನಾದವನು ಬೀಡಿ ಸೇದುತ್ತಾನೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳಿದ Willing suspension of disbelief ದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ನಾವು ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮನಗಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸಂಭವನೀಯತೆಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರೆ ಸಾಕು. ಅಲ್ಲದೆ, ವಾಸ್ತವವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾದವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳಿದ ಮೊದಲನೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು (things as they were or are)ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದೆಯಾದರೂ ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂಲ ತತ್ವವನ್ನು ಗಾಳಿಗೆ ತೂರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ 'ವಾಸ್ತವವಾದ' ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಪ್ಲೇಟೋ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೇ ಹೇಳಿ ಎಡವಿದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಗುರು ಪ್ಲೇಟೋ ಅನುಕರಣೆಯ ಬಗೆಗೆ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ನಿಲವು ಹೊಂದಿದ್ದನು. ಅವನು '' ತನ್ನ ಆದರ್ಶ ಪ್ರಜಾರಾಜ್ಯ [Republic] ದಿಂದ ಕವಿಗಳನ್ನೇ ಹೊರಗಿಟ್ಟ . ಏಕೆಂದರೆ ಅವರು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು

ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಪ್ಲೇಟೋನ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಪ್ರಕೃತಿಯೇ ಸತ್ಯವಲ್ಲ; ಅದು ಪರಮ ಸತ್ಯವೊಂದರ ನೆರಳು, ಭ್ರಮೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಈ ಪರಮ ಸತ್ಯದ ಅನುಕರಣೆಯೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ, ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಈ ಅನುಕರಣೆಯ ಅನುಕರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಪರಮ ಸತ್ಯದಿಂದ ಎರಡು ಪಟ್ಟು ಹಿಂದಿರುತ್ತದೆ.''[21] ಇದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. "A work of art is a likeness or reproduction of an original, and not a symbolic representation of it. (A work of art reproduces its original, not as it is in itself, but as it appears to the senses)"[22]

ಇದಲ್ಲದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ; ಕಲೆಯು ಮೂಲ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಬಾಹ್ಯಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಇದು ಅದರ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು, ಚೇತನವನ್ನು ಹೊರಗೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಈ ಧೋರಣೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಕ್ಯಾಮರಾ ಇದ್ದಂತೆ, ಎನ್ನುವ ಧೋರಣೆಯ ಟೊಳ್ಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವುದು. ಇದೆಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಮೂಲವಾದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.. "......... the poet should prefer probable impossibilities to improbable possibilities"[23] ರುದ್ರನಾಟಕ ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅವನು ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಇದನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು.

ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದದವರು stark reality ತರಲು ಬಯಸಿದರು. Zola ಇದನ್ನೇ slice of life ಎಂದು ಕರೆದನು. ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದ ಮತ್ತು Neo-Romantic ವಾದಗಳ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಬಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದ [Expressionism] ವು ಕಲಾಕಾರನ ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ಹೊಮ್ಮಿ ಬರುವ ಜೀವನ ದರ್ಶನವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿತು. ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ The system ಮತ್ತು The Tottal Theatre ಗಳನ್ನು ತಂದರು.

''ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕತೆ/ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನೋದುವಾಗ ನಾಟಕವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವಾಗ, ಕ್ರಿಯೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಹಜವಾದವುಗಳು. ಅವುಗಳ ಬೇರುಗಳು ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಇಳಿಬಿಟ್ಟಿವೆ ಎನ್ನುವ ಭಾಸ ಆತನಿಗೆ ಆಗಬೇಕು. ಅದನ್ನು ಕಲೆ/ಕಾದಂಬರಿ/ನಾಟಕ ಸಾಧಿಸಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ versimilitude ಅಥವಾ plausibility ಇದ್ದರೇನೇ ಅದು ಓದುಗನ/ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಗೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ. ಆ ವಿಶ್ವಾಸದ ಮೇಲೆ ಬಹಳ ಭಾರಹಾಕಿ ಅವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕೆ ತಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಾನು ಓದುತ್ತಿರುವ/

21. ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ, ವಾಸ್ತವವಾದ, ಪು. 1
22. Ed. S.H.Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* p.124
23. Ed. S.H.Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* p.95

ನೋಡುತ್ತಿರುವ ಜೀವನದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ನೈಜವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದುದು ಮೂಲಭೂತವಾದ proposition ಆಗಿದೆ.''[24]

ಬಿ. ಬಿ. ಸಜ್ಜನರು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಕತೆ/ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದಂತೆ ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಅಥವಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಬಹಳ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳು ಸಜ್ಜನರು ಹೇಳುವಂತೆ ಆ Fidelity to life ನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆಯಾದರೂ ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬದಲಿಸುವದಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಎಂದಿಗೂ ಇಂಬುಗೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಗೃಹ, ರಂಗಮಂಚ ಅಥವಾ ನಾಟಕ ಶಾಲೆ, ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ, ಪ್ರಸಾಧನ. ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರ, ಬೆಳಕು, ರಂಗ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಧ್ವನಿಪ್ರಯೋಗ, ನಟ, ಅಭಿನಯ - ಎಲ್ಲವೂ ಕೃತ್ರಿಮವಾಗಿದೆ. Realism ನ್ನು ಇದರ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯೊಂದಿಗೆ, ಅರ್ಥಗಳೊಂದಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತರಲು, ಈ ವರೆಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವತೆಯಿಂದಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಾತಾವರಣ ಉಂಟಾದದ್ದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗದು.

---

24. ಪ್ರೊ. ಜಿ.ಬಿ. ಸಜ್ಜನ 4.11.97 ರಂದು ಬರೆದ ಪತ್ರದ ಭಾಗ

ಅಧ್ಯಾಯ - ಎರಡು

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸ

- ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಚೀನತೆ
- ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್
- ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ
- ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ
- ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಚೀನತೆ

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸ ಅಧ್ಯಯನ ಬಹಳ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದುದು ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಸದಾ ಕಾಲ ಆಹ್ವಾನ ನೀಡುತ್ತಾ ಬಂದುದು. ಈ ಬಗೆಗೆ ನಾಡಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು ತೀರ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಇರದ ಪ್ರಾಚೀನತೆ, ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ವರ್ಣಮಯ ಇತಿಹಾಸ ಇವೆ. ಆದರೆ ಈ ಸುದೀರ್ಘ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇಕೆ ರಚಿಸಲಿಲ್ಲ? ಇದಕ್ಕಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಕಾರಣಗಳೇನು ? ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿಭಾಯಿಸಿಕೊಂಡಿತು ? ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳ ಅಭಾವ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಎಂತಹ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿತು ? ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೆತ್ತಿ ನಡೆಯಿಸಿದ ಚರ್ಚೆ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆ ಹಾಗೂ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಚರ್ಚೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಫಲ ನೀಡಿದೆ ? ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಲು ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ನೆರವಾಗಬಹುದೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನಟನೆ ಮಾನವ ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಾಚೀನವಾಗಿದೆ. ಅವನು ಇನ್ನೂ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಮಾತನಾಡಲು ಭಾಷೆಯೊಂದಿಗೆ ಎಂದು ಅವನ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಹೊಳೆಯುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಮಾನವ ತನ್ನ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು, ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವುದನ್ನು ನಟನೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಶಿಲ್ಪಕಲೆ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳನ್ನು ಮಾನವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಲಿತಾದ ಮೇಲೆ ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಇತಿಹಾಸ ಪೂರ್ವದ ಮಾನವನ ಜೀವನ ವಿಧಾನ ಹೇಗಿದ್ದಿರಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಕೊಂಡರೆ ಈ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣ ಜೀವಿಯಾದ ಮಾನವ ನಟನೆಯನ್ನು ಬಹಳ ಬೇಗನೆ ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡನು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ಮಾನವನ ಇತಿಹಾಸದ ಆರಂಭಿಕ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ಗುರ್ತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ''ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ ಮನುಷ್ಯ ಹುಟ್ಟಿದಾಗಲೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿತು. ಅನುಕರಣೆ ಮಾನವನ ಹುಟ್ಟುಗುಣ. ಕಾರಣವಿದ್ದೋ ಇಲ್ಲದೆಯೋ ಮನುಷ್ಯ ಅನುಕರಿಸುವುದುಂಟು. ಅನುಕರಣೆ ಮನುಷ್ಯನ ಸಹಜ ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಇಲ್ಲೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿತು.''[1] ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ರಂಗಭೂಮಿ ಇತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ.

1. ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ, ಪುಟ ಸಂ. 19.

9ನೇ ಶತಮಾನದ ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟರ ದೊರೆ ನೃಪತುಂಗ ರಚಿಸಿದ 'ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ'ವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಲಭಿಸಿದ ಆದಿಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥ ರಚನೆಗೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದಿದ್ದುದರ ಉಲ್ಲೇಖ ನಮಗೆ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. 'ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ'ದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಗೆ ಮಿಕ್ಕಿದ ದೀರ್ಘ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಗ್ರಂಥ ರಚನೆಗೊಂಡ ಕಾಲದಿಂದ ಹಿಡಿದು 17 ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಅಂದರೆ 'ಮಿತ್ರವಿಂದ ಗೋವಿಂದ' ನಾಟಕ ರಚನೆಗೊಳ್ಳುವವರೆಗೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉಪಲಬ್ದವಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗೊಂಡರೂ ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ನೋಡಲು ಶತಮಾನಗಳವರೆಗೆ ಕಾಯಬೇಕಾಯಿತು! ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ನಾಟಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಯಾರೂ ಕೈಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಪಂಪ, ರನ್ನ, ಪೊನ್ನ, ರಾಘವಾಂಕ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಹೀಗೆ ಕವಿಗಳ ಪಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆಯಾದರೂ ನಾಟಕಕಾರರ ಪಾಲಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಹೀಗಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗುರ್ತಿಸಿದ್ದಾರೆ. '' 'ಕೃತಾನುಕರಣೆಮೆ ನಾಟ್ಯಂ' ಎಂದು ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವನ್ನೆ ಒಂದು ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಸಿರಿದ ಪಂಪ ನಾಟಕವನ್ನೇಕೆ ಬರೆಯಲಿಲ್ಲವೋ ! ರನ್ನನ ಸಂವಿಧಾನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ, ರಾಘವಾಂಕನ ಸಂವಾದಕುಶಲತೆಯಲ್ಲಿ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರ-ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ನಾಟಕೀಯತೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಎಷ್ಟೋ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಕಂಡು ಬರಲಾರದು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅವನತಿ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ಬಾಣ, ದಂಡಿ ಮೊದಲಾದವರ ವಾಗ್ವೈಭವದೊಡನೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸುವದಷ್ಟನ್ನೇ ಕಲಿತರೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.''[2]

ತರ್ಕ ಬದ್ಧವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವ, ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ರಚಿಸುವ, ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ, ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೇ ಒಳಗೊಂಡಂತಹ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಆ ಕವಿವರ್ಯರು ನಾಟಕಗಳನ್ನೇಕೆ ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ? ಎಂಬ ಸಹಜ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಕಾಲವೂ ಸೂಕ್ತವೇ. ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳು ನಾಟಕ ಕಲೆಗೆ ಏನನ್ನೂ ಮಾಡಲಾರವು. ಇದಕ್ಕೆ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಪಂಡಿತ ಪಾಮರರನ್ನು ಒಂದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ತಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಿರುವ ರಂಜನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇದನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲೆಯಾಗಿಸಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ರಸಿಕ ನವರಸಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದು ಹಲವು ಇತರ ಕಲೆಗಳ ಸಂಗಮವಾಗಿದೆಯಲ್ಲದೆ ದೃಶ್ಯವೂ ಶ್ರಾವ್ಯವೂ ಆದ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಹಾಗೂ ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಅನುಭವಿಸುವುದು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಷ್ಟು ಹೇರಳವಾಗಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟು ಆ ಕಾವ್ಯ ಆಗಿಲ್ಲ. (ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ವೇದ ಉಪನಿಷತ್ತು ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಲೌಕಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗದು) ನಾಟಕ

2. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಯುಗಧರ್ಮ, ಪು.131

ಸಮುದಾಯ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ, ನಾಡ ಹಬ್ಬದಂತಿದೆ. ಇದಕ್ಕಿರುವ ಸಡಗರ, ಸಂಭ್ರಮ ಬೇರೆ ಯಾವ ಕಲೆಗೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕದ ವೀಕ್ಷಣೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸದಾ ಸಜ್ಜಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಿರದ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಬಹಳ ಮುಂಚೆ ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತ ಎಂಬ ಎರಡು ಕವಲುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಗಿ ಬಂದರೂ, ಇದರ ಬೇರು ಜನಪದದಲ್ಲಿವೆ. ಜಾನಪದದ ವಿವಿಧ ಪರಿಕರಗಳು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದವು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಾತಾವರಣ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ತಿಳಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಈ ಮಹನೀಯರು ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಏಕೆ ತೊಡಗಲಿಲ್ಲ ? ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಇದಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಕಾರಣಗಳಿವೆ ಎಂದು ಅನ್ನಿಸದು. ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಿಕ ಕಾರಣಗಳಿದ್ದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ಬೆಳೆಯಲು ಮತ್ತು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು, ಅದನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ರಸಿಕನಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಲಾವಿದ ತಾನು ತನಗಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುವುದು ಅಸಡ್ಡೆಯ ಮಾತಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಓದುಗ/ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಒಂದೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಳೆಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಕೊಡಲಾಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಸವಿಯಲು ರಸಿಕ ಸಮೂಹ ಆಗ ಇದ್ದುದೇ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಆದರೆ ಹಳೆಗನ್ನಡ ಕಾಲ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಸೂಕ್ತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಒಪ್ಪುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜ ಒಪ್ಪಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆಗ ನಾಟಕವನ್ನು ಓದಿ ಅನುಭವಿಸುವ ರಸಿಕ ಇದ್ದಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ರಚನೆಗೊಂಡ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಸುಸಜ್ಜಿತವಾದ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ರಂಗಭೂಮಿ ಇದ್ದಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿರುವ ರಾಜಾಶ್ರಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮನ್ನಣೆ ನಾಟಕ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆ ಕಾಲದ ಲೇಖಕ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡುವ ಸಾಹಸವನ್ನು ಮಾಡಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಕಾರಣಗಳನ್ನೂ ಸಹಿತ ಬಹಳ ಗಾಂಭೀರ್ಯದಿಂದ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ತಾವು ಯಾಕೆ ತೊಡಗಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹಳೆಗನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಎಲ್ಲೂ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. (ಆದರೆ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಈ ಕುರಿತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಯಾವ ಸಾಕ್ಷ್ಯಾಧಾರಗಳಿಲ್ಲ, ಆ ಮಾತು ಬೇರೆ) ಆದರೂ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸ ಹೊಂದಿರುವ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ಯಾಕೆ ರಚನೆಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಸಂದೇಹವನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಕವಿಯಾಗಿ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಮರ್ಯಾದೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಗಿರುವ ಬೇರೆ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಪಂದ್ಯ ಕಟ್ಟುವ ಸಾಹಸ ಮಾಡಲು ಹಿಂಜರಿದನು ಅಂತಾ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಕಲಾಕಾರ ಸಮಾಜದ ಹಂಗು ತೊರೆದು ರಾಜಾಶ್ರಯದ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಮೆಟ್ಟಿನಿಂತು, ಮನ್ನಣೆ ಪುರಸ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸಬಹುದು ಮತ್ತು ಇಂಥವರು ಎಲ್ಲ ಕಾಲ, ದೇಶ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೂ ಸಿಕ್ಕೇ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬದುಕುವ ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳು ಹೀಗೆ ಮಾಡಬೇಕು, ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಅಥವಾ ಮಾಡಬಹುದು

ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಲಾಕಾರನಾದವನು ಅಷ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿ ತನ್ನ ಸಮಾಜವನ್ನು, ತಾನು ಅನುಭವಿಸುವ ರಾಜಾಶ್ರಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲಾರ. ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾಗಿ ಲೇಖಕನೂ ಕೂಡ ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಭೌತ್ತಿಕ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಅವನು ಕವಿಯಾದ ಅಥವಾ ಕಲಾಕಾರನಾದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಗೆದ್ದೇ ಗೆಲ್ಲುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಲೆ ಲೌಕಿಕವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾಕಾರನಾದವನು ಇಂತಹ ಆಕರ್ಷಣೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು ಇದನ್ನು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ರಸಿಕರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದಂತೆ ಅವರು ನಾಟಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದಿ ಆನಂದಿಸುವ ರಸಿಕರನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು! ಆ ಕವಿ ತನ್ನ ಕಾಲಮಾನವನ್ನು, ಅದರ ರೂಢಿ ಬದ್ಧ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಬಹಳ ಕಳವಳಕಾರಿಯಾದ ಮತ್ತು ದುರದೃಷ್ಟಕರವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸದಿರಲು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕವಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಕಾರಣಗಳೂ ಇವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಅವರಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿದ್ದಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ನಡೆದುಕೊಂಡ ಬಂದ ಜನಪದ ಆಟಗಳು, ಹಾಡು-ಕುಣಿತಗಳು ಅವರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದವು. ಆದರೂ ಅವರೇಕೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲಿಲ್ಲ ? ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ನಾಟಕ ಕಲೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನವಿರಲಿಲ್ಲ. ಶೂದ್ರರಿಗಾಗಿ, ನೀಚ ಜಾತಿಯ ಜನರಿಗಾಗಿ, ವೇದಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗದ ಪಾಮರರಿಗಾಗಿ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು ಎಂದು ಭರತಮುನಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಋಷಿ ಮುನಿಗಳಿಗೆ ಸಮನಾಗಿ ಬದುಕಲು ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಲ್ಲಿ ಅದ್ವಿತೀಯರಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ರಾಜರ ಮತ್ತು ಅರಮನೆಯ ಪಂಡಿತರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯ ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಕವಿಗಳು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವ ಸಾಹಸ ಮಾಡಲು ಹೋಗಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಆಗ ನಾಟಕಕಾರ, ನಟ ಅಥವಾ ನಟಿಗೆ ಯಾವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಜನರು ಅಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಕವಿ ತನ್ನಲ್ಲಿದ್ದ ನಾಟಕಕಾರನನ್ನು ಕತ್ತು ಹಿಚುಕಬೇಕಾಯಿತು. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ನಿಜವಾದ ಕಲಾಕಾರ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಎಂತಹ ತ್ಯಾಗಕ್ಕೂ ಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡದೆ ಇರುವುದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ತುಂಬ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದ ಧೋರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹದೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು ತುಳಿಯಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಕಳವಳಕಾರಿಯಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆರಡೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ ಪ್ರಮಾಣ ಮತ್ತು ಮಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬರಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕವೊಂದನ್ನೇ ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ಸೃಜನಶೀಲ ಮತ್ತು ಕ್ರೀಯಾಶೀಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಲೇಖಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಜನ್ಮ ತಳೆದದ್ದು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ

ಮಾತ್ರ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕೆಲ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ರಂಗ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸಮಗ್ರ ಪರಿಚಯವಾಗಲಿ, ತಿಳುವಳಿಕೆಯಾಗಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅವರು ಕತ್ತಲಲ್ಲಿಯೇ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಎದೆಗುಂದದೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದು ಬಹಳ ಶ್ಲಾಘನೀಯವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಇಂತಹ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ತಮ್ಮ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿವೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ಬಹಳ ತಡವಾಗಿ ರಚನೆಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು ಇದ್ದೇ ಇದ್ದಿತು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಎರಡು ಕವಲುಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಜನಪದ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತ ಎಂಬೆರಡು ಕವಲುಗಳು ಇದಕ್ಕಿವೆ. ಅರಮನೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಥವಾ ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿಯು ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ, ಆಸ್ಥಾನ ಪಂಡಿತರ ಹಾಗೂ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಸಲುವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿದ್ದು,ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಿತು. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನರಿಗೆ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದು ದೇಸೀಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಇದು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವೂ ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಆಗಿದೆ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನರ ಆಶೋತ್ತರಗಳ ಕುರುಹಾಗಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅರಮನೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಳಿದು ಹೋದರೂ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಳ್ಳದ ದಂಡೆಯ ಕರಿಕೆಯ ಕುಡಿಯ ಹಾಗೆ ಗ್ರಾಮೀಣ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಹರಡಿದೆ.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಹುಟ್ಟು ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ನೇರವಾದ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲಿ, ನಂತರ ಬಂದ ಅಮೆಚ್ಯೂರ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡವು. ಶ್ರೀರಂಗ, ಕೈಲಾಸಂರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ರೂಢಿ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡಿದರಾದರೂ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಅವರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಆಳದಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರದೇಶ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಒಂದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿದೆ. ಅದಲ್ಲದೆ, ಇಂತಹದೊಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ಜನ್ಮತಾಳಲು ಕಾರಣವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯದಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತು. ಆದರೂ ಇದು ದೇಸೀಯ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯು ತನ್ನ ಆರಂಭದ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಮತ್ತು ದೇಸೀಯ ರಂಗಪರಿಕರಗಳಿಂದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇದಕ್ಕಿರುವ ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣಗಳು ಎರಡು; ಒಂದನೆಯದಾಗಿ,

ವ್ಯವಸಾಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಅವರದೇ ಆದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ನಿರ್ಮಾಣ ಆಗದೇ ಇದ್ದುದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೇ ಇದ್ದುದು.

ವಿಮರ್ಶಕರು ಹಾಗೂ ಸಂಶೋಧಕರು ಗುರ್ತಿಸಿದಂತೆ 17ನೇ ಶತಮಾನದ ಮೈಸೂರ ಅರಮನೆಯ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿಯಾದ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನು ಬರೆದ 'ಮಿತ್ರವಿಂದ ಗೋವಿಂದ' ನಾಟಕವೇ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಹರ್ಷನ 'ರತ್ನಾವಳಿ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಿಂದ ಸಿಂಗರಾರ್ಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ತನ್ನ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದನು ಎಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳಿದರೆ, ಅವನು ಹರ್ಷನ 'ರತ್ನಾವಳಿ' ಯನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ ಎಂದೂ, ಇದು ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಅಲ್ಲ ಎಂದೂ ಕೆವರು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಾದ ವಿವಾದಗಳು ಏನೇ ಇರಲಿ 'ಮಿತ್ರವಿಂದ ಗೋವಿಂದ' ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ಮೊದಲ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೊಂಡ ಮೇಲೆ ಅರಮನೆಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾಷಾಂತರ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರ ಬರಹವನ್ನು ಕೈಕೊಂಡು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಚುರುಕುಗೊಳಿಸಿದರು. ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್, ಕಾಳಿದಾಸ ಮತ್ತು ಭವಭೂತಿಗಳಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳು ಇವರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದವು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂತರ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದು, ಈ ಕುರಿತು ಮುಂದೆ ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

1887 ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ವೇ ಮೊದಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸೂರಿ ಎಂಬುವವರು ಬರೆದರು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಒಮ್ಮೆ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಇಂದಿಗೂ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಇದನ್ನು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಸುಂದರವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ; ''ಒಮ್ಮೆ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡ ಸೃಷ್ಟಿ ಕ್ರಮ ತನ್ನ ನೈಜವಾದ ದಾರಿಯನ್ನು ತಾನೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.''[3]

ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಮತ್ತು ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ಮತ್ತು 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಹತ್ತಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಕೆಲ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಆದಾಗ್ಯೂ ಅವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಓದುಗರ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿವೆ. ನವೋದಯದ ಬಹುತೇಕ ಕವಿಗಳು ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುವ ಸಾಹಸ ಮಾಡಿದರು. ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಸಂಸ, ಪರ್ವತವಾಣಿ ಮತ್ತು ಜಡಭರತರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಹಲವು ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಶ್ರೀರಂಗ ಮತ್ತು ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಶಿಯವರು ನವೋದಯ ಹಾಗೂ

---

3. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ, ಪು. 132.

ನವ್ಯಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದರು. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ 'ಆ ಮನಿ' ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿವೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾಳಜಿ ಹೊಂದಿದ ನಾಟಕಗಳೂ ಜನಮನವನ್ನು ತಟ್ಟಿದವು.

ನವ್ಯದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಕವಲುಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಪಿ. ಲಂಕೇಶ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಒಟ್ಟಿಂದದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಗೊಂಡು, ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಾಡಿನಾದ್ಯಂತ ನಡೆದವು. ಈ ಒಂದು ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಿಂತುಕೊಂಡು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಗ್ರ ಅಧ್ಯಯನ ಕೈಕೊಂಡರೆ ಫಲಪ್ರದವಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇತಿಹಾಸವೂ ಇದೆ ಪರಂಪರೆಯೂ ಇದೆ ಎಂದು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಹೇಳುವ ಕಾಲ ಇದಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ಹಾಗೂ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಲು, ಅದರ ಹಲವು ಮಗ್ಗಲುಗಳನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತಂದು ಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಈ ರೀತಿ ಮಾಡದೇ ಹೋದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಕುರಿತಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಅಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು. ಭಾಷಾಂತರ ಹಾಗೂ ರೂಪಾಂತರಗಳ ಅಧ್ಯಯನವೂ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹದೊಂದು ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಈ ಮುಂದೆ ಕೈಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಬೇಕಾದರೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಾರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ರೂಪಾಂತರ, ಅನುವಾದಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ನಡೆಯಿಸಿದರೆ ಸಾಲದು. ಅದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಮೇಲೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆದ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳ ರೂಪಾಂತರಗಳು ಮತ್ತು ಅನುವಾದಗಳು ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುವಂತಿವೆ. ಅವನ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ, ಮರು ಅನುವಾದದ ಸ್ವರೂಪ ಮಾತ್ರ ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ನವೋದಯದ ಪೂರ್ವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ನವೋದಯದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ನವ್ಯ ಹಾಗೂ ನವ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನನ್ನು ಭಾಷಾಂತರಿಸುವ ರೂಪಾಂತರಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ.

ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನನ್ನು ಅನುವಾದ ಅಥವಾ ರೂಪಾಂತರ ಮಾಡುವಾಗ ಅವನ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದೊಂದು ಶಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಒಂದೊಂದು ಸಲ ಒತ್ತು ಬಿದ್ದು ಉಳಿದ ಶಕ್ತಿಗಳು ಅನುವಾದಕರ ಶಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಮೀರಿ

ಹೋಗಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಇದು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಮತ್ತು ರಂಗಸತ್ವದ ಗಟ್ಟಿತನವನ್ನೂ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನೂ ಸಾರುತ್ತದೆ. ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಭಾಷಾಂತರ, ರೂಪಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಕರ ಉದ್ದೇಶ ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಹೊಸ ನಮೂನೆಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಕೊಡುವುದೇ ಆಗಿದ್ದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಮರಾಠೀ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಲು ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದ್ದಿರಬಹುದು. ನಾಟಕದ ಮೂಲ ಇಂಗ್ಲೀಷಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವನು ಕನಿಷ್ಟ ಪಕ್ಷ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯನ್ನಾದರೂ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಸಂತೋಷ ಆ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕದ ಕಥಾ-ವಸ್ತುವನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತೆ ಭಾಷಾಂತರ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಇವರು ಅವನ ಭಾಷೆಗಾಗಲಿ ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಅವನ ನಾಟಕಗಳು ಕೊಡುವ ಅರ್ಥಪ್ರಪಂಚಕ್ಕಾಗಲಿ ಯಾವುದೇ ಮಹತ್ವ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಗೆ ಗದ್ಯಾನುವಾದ ನಡೆಯಿತು. ಅಂದರೆ ಅವನ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಗೆ ಕಂದ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತ ಮಿಶ್ರಿತ ಗದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಲಾಯಿತು. ಈ ಕುರಿತು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಹೇಳುವದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ''ಪಾತ್ರಗಳ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುವ ಸನ್ನಿವೇಶದವರೆಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಭಾರತೀಯಮಯವಾಯಿತು. ಆಃಥೆಲ್ಲೋ ಶೂರಸೇನನಾದ, ರಾಘವೇಂದ್ರರಾಯನಾದ ಡೆಸ್ಡೆಮೋನಾ 'ಮೋಹನೆ' ಯಾದಳು, 'ಶಾಯ್‌ಲಾಕ್' 'ಕಠೋರಮಲ್ಲ' ಮಾರವಾಡಿಯಾದ 'ವೆನಿಸ್' ನಗರ 'ಸುರತ'ನಗರವಾಯಿತು''[4] ಇದೇ ಸಂಗತಿಯ ಕುರಿತು ಗಿರಡ್ಡಿಯವರು ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ : ''ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ, ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ರಂಗ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದವುಗಳು. ಮೂಲ ನಾಟಕದ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನ ಗುರಿಯನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿದಂಥವು. ಭಾರತೀಯ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ, ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿಕೊಂಡವು.''[5]

ಆದರೂ ಕೆರೂರರಂಥವರು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಿಗೆ ನಿಷ್ಠರಾಗಿ ಉಳಿದಂತೆಯೇ ಅವನನ್ನು ಕನ್ನಡೀಕರಿಸಿದರು. ಅವನ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಕನ್ನಡ ನೆಲದ ಸುಗಂಧ ತಂದುಕೊಟ್ಟರು. ಅವನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ 'ಭಾರತೀಯ' ದೀಕ್ಷೆ ಕೊಟ್ಟರು. ಕೆರೂರವರು ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ ''ಅತ್ಯಂತಿಕ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ''[6]ಯ ನಾಡಿಬಡಿತವನ್ನು ಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ''ಅವರ ಕಠೋರಮಲ್ಲ ಮಾರವಾಡಿಯ 'ಮೂರು ಲಕ್ಷ ಹೊನ್ನುಗಳು' ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಗದ್ಯ ಭಾಷಣಕ್ಕೂ ಶಾಯ್‌ಲಾಃಕನ Three thousand ducats ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಭಾಷಣಕ್ಕೂ ಲಯದಲ್ಲಿ

4. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ, ಮಗ್ರಮಾ, ಪು. 71.

5. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ, ಸಾತತ್ಯ ಸ್ನೇಹ ಪ್ರಕಾಶನ ಪು. 40.

6. ಜಿ. ಬಿ. ಸಜ್ಜನ, ರಂಗಪ್ರವೇಶದ ಮುನ್ನುಡಿ, ಕಲಾಗಂಗಾಧರ ಪ್ರಕಾಶನ.

ಅದ್ಭುತವಾದ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ''[7] ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳು ಮೊದಮೊದಲು ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವು ಮುಂದೆ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳ ಪಠ್ಯ ಪುಸ್ತಕಗಳಾದವು. ಅವುಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸುವ ಉಪನ್ಯಾಸಕರು ಅವುಗಳ ಭಾಷಾಂತರಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕಿದರು. ನಂತರ ರಂಗಾಸಕ್ತರಲ್ಲಿ ಹಲವರು ಈ ಕಾರ್ಯ ಕೈಕೊಂಡರು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ 3-4 ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ವಿಪುಲವಾಗಿ ನಡೆಯಿತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೇನೆಂದರೆ ''ಈ ರೂಪಾಂತರಗಳ ಮಹತ್ವವಿರುವುದು, ಅವು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನನ್ನು ಎಷ್ಟು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅನುವಾದಿಸಿದವು ಎಂಬುದರಲ್ಲಲ್ಲ. ಆ ನಾಟಕ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡವು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ''[8]

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 1880 ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕೃತಿಗಳ ಭಾಷಾಂತರ ಶುರುವಾಯಿತು. ಇದು ಇಂದಿಗೂ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಭಾಷಾಂತರ ಕಲೆ (ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಂತರದಲ್ಲಿ) ನಮ್ಮ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಕರಗತವಾಗಿಲ್ಲ. ಭಾಷಾಂತರ ಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದು ಇನ್ನೂ ರೂಪಗೊಳ್ಳಬೇಕಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಎಲ್ಲ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿಗಳು, ನಾಟಕಕಾರರು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಂತರಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಯಾರ ಯತ್ನವೂ ಪೂರ್ಣ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ನೀಡಿಲ್ಲ. ನವೋದಯಪೂರ್ವ ಕಾಲದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇತ್ತೀಚಿಗಿನ ನವ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲದವರೆಗೆ ನಡೆದ ಭಾಷಾಂತರ ಹಾಗೂ ರೂಪಾಂತರಗಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಒಳಿತು.

ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು 'Othello' ನಾಟಕವನ್ನು 'ಶೂರಸೇನ ಚರಿತ್ರೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಭಾಷಾಂತರ ಮಾಡಿದರು. ಕೆರೂರು ವಾಸದೇವಾಚಾರ್ಯರು 'ಸೂರತನಗರದ ಶ್ರೇಷ್ಠಿ' (Merchant of Venice) ಮತ್ತು 'ವಸಂತ ಯಾಮನಿ ಸ್ವಪ್ನ ಚಮತ್ಕಾರ' (A Midsummer Night's Dream) ಎಂಬ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು, ಹಾರನಹಳ್ಳಿಯವರು ದ್ವೇಷ ಭಾಂಡಾರ' (Macheth), ಎಂ. ಎಲ್. ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ ಗೌಡರು ಇದೇ ನಾಟಕವನ್ನು 'ಪ್ರತಾಪ ರುದ್ರದೇವ' ಎಂದು ಭಾಷಾಂತರ ಮಾಡಿದರು. ಗವಿಗೆಯ ಹೊನ್ನಾಪುರ ಮಠರ 'ಲಾಟ್ರಿಕ್ ನಾಟಕ' (The Taming of the Shrew) ಗುಂಡೋಕೃಷ್ಣ ಚುರುಮುರಿಯವರ 'ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್' (Othello) ಎಂ.ಎಸ್. ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರ 'ಹೇಮಚಂದ್ರ ವಿಲಾಸ' (King Lear) ಗಳು ಇತರ ಭಾಷಂತರ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ.

ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರು 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದರು ಕುವೆಂಪು. 'ಬಿರುಗಾಳಿ' (Tempest) ಮತ್ತು 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ' (Hamlet) ಅನುವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಇದೇ ನಾಟಕವನ್ನು 'ಹೇಮಂತ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಅನುವಾದಿಸಿದರು. ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರು 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ಎಂದೇ

7. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ, ಮಗ್ರಮಾ ಪು. 71.

8. ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ. : ರಂಗಪ್ರಪಂಚ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. 338.

ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದರು. ಇವರೇ The Taming of the shrew' ನ್ನು 'ಬಹದ್ದೂರ ಗಂಡು' ಎಂದು ಭಾಷಾಂತರ ಮಾಡಿದರು. ಇದೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಎ.ಎನ್. ಮೂರ್ತಿರಾಯರು 'ಗಯ್ಯಾಳಿ ಗಂಡ' ಎಂದು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಡಿ.ವಿ.ಜಿ (King Henry IV part II) ನಾಟಕವನ್ನು 'ಜಾಕ್‌ಕೇಡ್' ಎಂದು ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಾಸ್ತಿ ಅವರ 'ಚಂಡಮಾರುತ', 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ಮತ್ತು 'ಲಿಯರ ಮಹಾರಾಜ' ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದ ಭಾಷಾಂತರಗಳಾಗಿವೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬಂದ ಕೆಲವು ಉತ್ತಮ ಅನುವಾದಗಳೆಂದರೆ ಕೆ.ಎಸ್. ನಿಸಾರ ಅಹಮ್ಮದ್ ಅವರ 'ಮಿಡ್ ಸಮರ್ ನೈಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಮ್', ರಾಮಚಂದ್ರದೇವರ 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್' ಮತ್ತು ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ 'ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್' ಗಳಾಗಿವೆ.

ನವೋದಯದ ಪೂರ್ವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಅನುವಾದಗಳು ಅಷ್ಟು ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ''ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇವರಾರೂ ಸ್ಪಂದಿಸಲಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹಿಡಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕಾವ್ಯದ ಸಾಂದ್ರತೆ-ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯಬಲ್ಲಷ್ಟು ಆ ಕಾಲದ ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆ ಇನ್ನೂ ಹದಗೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದೂ ಒಂದು ಕಾರಣ''(ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ) [9] ವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಉದ್ದೇಶ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಹಿಡಿದು ನಾಟಕ ಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಕೂಡ್ರಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅವರ ಈ ಯತ್ನ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಧಿಸಿತು. ಈ ಭಾಷಾಂತರಗಳು ಉಂಟು ಮಾಡಿದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಇದರಿಂದ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕಾರ ದೊರಕಿತು. ಆದರೆ ಗಿರಡ್ಡಿಯವರು ಕೊಡುವ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾಗದು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಅತ್ಯಂತಿಕ ಕಾವ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬಗೆಗೆ, ಅವನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕೀಯ ಅಂಶಗಳ ಬಗೆಗೆ ಯಾವ ಸಂಶಯ ಇಲ್ಲ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವನ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ ಕಲ್ಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಭಾಷೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಡುವ ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅವನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡನಲ್ಲದೆ ಭಾಷೆಗೇ ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು, ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ತಂದು ಕೊಟ್ಟನು. ಭಾಷೆ ಕೇವಲ ಶಬ್ದಗಳ, ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳ, ವಾಕ್ಯಗಳ ಸಂಗಮವಾಗಿರದೆ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಭಾಷೆ ಆದನ್ನಾಡುವ ಜನರ ಇಡಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬದುಕನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಭಾಷೆಯ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ. ಇದನ್ನು ಯಾರು ಭಾಷಾಂತರಿಸಬಹುದು ? ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಾಷಾಂತರ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಪೂರ್ವದ ಭಾಷಾಂತರಗಳ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ನಾವು ಕಡೆಗಣಿಸಕೂಡದು. ಮರಾಠೀ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೇಲೆ ಸಾಧಿಸಿದ್ದ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಅವನನ್ನು ಬಂಧಮುಕ್ತವನ್ನಾಗಿಸುವುದು ಅನುವಾದಕರ ಮುಖ್ಯ ಧ್ಯೇಯವಾಗಿತ್ತು. ಬದಲಾದ ಬದುಕಿಗೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸ್ಪಂದಿಸದೇ ಹೋಗಿದ್ದರಿಂದಲೂ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಮರಾಠೀಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ದೃಶ್ಯ ವೈಭವಗಳ ಮುಂದೆ ಸೊರಗಿ ಹೋಗಿದ್ದರಿಂದಲೂ ಮರಾಠೀಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಬಹಳ ಅನುಕೂಲವಾಗಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಹೊಸ ನಮೂನೆಯ ನಾಟಕದ ರುಚಿ ತೋರಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಭಾಷಾಂತರ ಈ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿತು.

---

9. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದ ರಾಜ: ಸಾತತ್ಯ, ಸ್ನೇಹ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪು. 41.

ನವೋದಯದ ಲೇಖಕರಿಗೂ ಕುವೆಂಪು ಮತ್ತು ಮಾಸ್ತಿಯವರಂಥ ಕವಿಗಳಿಗೂ ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡೀಕರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ''ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ರೀತಿ, ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಾರವನ್ನೆಲ್ಲ ಲೋಕಾನುಭವದೊಡನೆ ಹದಗೊಳಿಸಿ, ಒಂದು ಗಾದೆ-ಮಾತಿನ ತಿರುಳಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲ. ಋತುಮಾನದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಅನೇಕ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ನಿಸರ್ಗದಂತೆ ಅವನ ಭಾಷೆ ಹತ್ತಾರು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅರಳಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವಸ್ತುವಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣೆಗಳಿಗಾಗಿ ಅವನು ಭಾಷೆಯ ಸರ್ವಶಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಭಾಷೆಗೆ ಭಾವನೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನೂ ಸತ್ವದ ಅನೇಕ ಪದರಗಳನ್ನೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವನು ಂತದುಕೊಟ್ಟ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಆಗಿಯೂ ಶೇಕ್ಸಪೀಯರನ ಭಾಷೆ ತನ್ನ ಸಂವಹನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಅದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಯಿತು. ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಸತ್ವ ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿರುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. (ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ)''[10]

ಆದರೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನನ್ನು ಒಂದಲ್ಲಾ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡೀಕರಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ನಡೆದೇ ಇದೆ. ಅವನ ನಾಟಕಗಳ ಹಲವು ನಾಣ್ಣುಡಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದವೇ ಎಂಬಂತೆ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದು ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನನ್ನು ಶೇಸಪ್ಪ ಎಂದು ಕರೆದು ಅವನು ಕನ್ನಡಿಗನೇ ಎನ್ನುವ ಮಟ್ಟಗೂ ಹೋಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿವೆ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲೂ, ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳ ಬಂಧದಲ್ಲೂ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲೂ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಗಿರೀಶರ 'ತುಘಲಕ್' ಹಾಗೂ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ಮತ್ತು ಕಂಬಾರರ 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಪ್ರಭಾವ ಇದ್ದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಂತರ ಹಾಗೂ ರೂಪಾಂತರಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಒಳಗೊಳ್ಳದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಅಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೇಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದ್ದಾನೋ ಹಾಗೆಯೇ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೂ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದ್ದಾನೆ. "He was not of an age but for all time" ಎಂದು Ben Jonson ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನಮಗೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅವನು ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳಿಗೂ, ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಬೇಕಾಗಿರುವ ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

---

10. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ ಪು. 73.

ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಜನಪದರು ಎಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರು ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ವಲಯದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ಶ್ರೀ ಸಾಮಾನ್ಯರು ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜನಪದರು ಜನಪದರಿಗಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದೇ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ಶಬ್ದ ಕುರಿತಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಟೀಕೆಗಳ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗದೆ ಜನಪದ ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಒದಗಿಸಿಕೊಡುವ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ಬದುಕು ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಕೂಡ. ಇದು ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಲೂ ಬೆಳೆದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸೊತ್ತು. ಈ ಜನರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರು. ಆದರೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಬದುಕುವವರು. ಇವರು ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗೆ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಓದುವ ಬದಲು ಬದುಕನ್ನೇ ನೇರವಾಗಿ ಎದುರಿಸುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬದುಕೆಂಬ ಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಮುಗ್ಧರಾಗಿ, ಕನಸುಗಾರರಾಗಿ ತಾವೇ ತಾವಾಗಿ ಈಜುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಅರ್ಥ ವಾಸ್ತವತೆಯಿಂದೇನು ಪಲಾಯನವಲ್ಲ. ಇವರಿಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ನಿಗೂಢವಾಗಿದೆ. ಬದುಕು, ಪ್ರಕೃತಿ, ದೇವರು ಮತ್ತು ದೈವ ಇವರ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಮೀರಿದ ಶಕ್ತಿಗಳು. ಆದರೆ ಇವು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಇವರ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿವೆ. ದೈವ-ದೇವರಲ್ಲಿ ದೆವ್ವ-ಭೂತಗಳಲ್ಲಿ, ಮಾಟ-ಮಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇವರಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ನಂಬಿಕೆ. ಜನಪದ ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಇನ್ನೂ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನೂ ವ್ಯಂಜಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಸದ್ಯದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಜನರು ಸಿಗಲಾರರು. ಈ ವಿಪರ್ಯಾಸದ ಮಾತು ಬೇರೆ. ಈ ಜನರನ್ನು ಕುರಿತು ಹಕಾರಿ ಅವರು ಹೇಳಿರುವುದು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ದೇವೇಂದ್ರಕುಮಾರ ಹಕಾರಿಯವರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ''ಯಾವುದೇ ಅಂಕಿ ಸಂಖ್ಯೆಗಳ ಕಟ್ಟುಪಾಡಿಗೆ ಒಳಗಾಗದ, ನಿಸರ್ಗ ಕೊಚ್ಚಿದಾಗ ಸತ್ತು, ಇಂಬುಗೊಟ್ಟಲ್ಲಿ ಬಾಳಿ, ಸುತ್ತಣ ಪರಿಸರದೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು - ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕೃಪೆ ಅಥವಾ ಕರುಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ - ಸಂಘರ್ಷ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಮಾನವ ಜನಾಂಗದ ಚರಿತ್ರೆ, ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಸಾಹಸದ ರೋಚಕ ಕಥೆ.''[12]

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂತಹ ಜನರ ಸಲುವಾಗಿ ಮತ್ತು ಈ ಜನರಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಥಾವಸ್ತು, ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ರಂಗ ರಜ್ಜಿಕೆ ಎಲ್ಲವೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿವೆ. ಭಾರತದೇಶ ಹಳ್ಳಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳು ದೇಶದುದ್ದಕ್ಕೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿವೆ. ಒಂದು ಪ್ರದೇಶದ ಜನರ ನಡೆ ನುಡಿ, ಆಚಾರ ವಿಚಾರ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶದ ಜನರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವದರಿಂದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಭಿನ್ನತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ

12. ದೇವೇಂದ್ರ ಕುಮಾರ ಹಕಾರಿ, ಭೌಗೋಲಿಕ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ತತ್ವ ಪುಟ ಸಂ. 31.

ದೇಶದಲ್ಲಿ, ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳು (ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕರಾವಳಿ ಪ್ರದೇಶ) ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ.

ಭಾರತೀಯ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಶಿಷ್ಟ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಥಾ-ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವರ್ಣಮಯವೂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮಂತವೂ ಆಗಿದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚರಿಗೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ನಾಟಕೀಯ ನೃತ್ಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದೆ. ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ರಾಮ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣರ ನಾಟಕಗಳು ಆಡಂಬರದ ದೃಶ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಲಭ್ಯ ಇವೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ, ಅನುಕರಣಿಕ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಾತ್ಮಕ ಕಲೆಗಳ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ರೂಢಿ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನೂ, ನಂಬಿಕೆ, ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಜನರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕಲೆಗಳಾದ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಮೂಕ ನಟನೆ, ಕಾವ್ಯ, ಲಾವಣಿಗಳು, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ವಾಚನ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಆಡಂಬರ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಿಕ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಆಗರವಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಂದಕಗಳಿರುವುದನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕಗಳ ಸುಳಿವನ್ನು ಇದು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾರತೀಯ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೆ ಸುರೇಶ ಆಸ್ಥಾ ಬರೆದದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. "On the one hand it contains many of the conventions of the classical theatre, often changed or adapted, but still recognizable, while on the other, it is the direct descendant of the picturesque medieval 'variety' theatre. Practices and conventions of the Indian folk theatre which are directly related to the medieval tradition are the unlocalized platform or multi-level stage, multiple settings, stylized acting, and costume, the use of narrator (Sutradhara) with chorus, the introduction of the clown (Vidushaka) and other stock characters, the lavish use of songs and dances, the close relationship between actor and audience, loosely constructed plots with a mixture of narrative and dramatic elements, and freedom for inprovisation"[13]

ಬಂಗಾಳದ 'ಜಾತ್ರಾ', ಗುಜರಾತದ 'ಭವಾಯಿ', ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ 'ತಮಾಶ', ಉತ್ತರ ಪ್ರದೇಶದ 'ನೌಟಂಕಿ', ಪಂಜಾಬದ 'ಭಾಂಗ್ರ' ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕದ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಮತ್ತು 'ಬಯಲಾಟ'ಗಳು ಭಾರತದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿವೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಮತ್ತು ಭಾಷಿಕ ಗಡಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತಿದೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ.

13. Suresh Aswathy, *The Oxford Companion to the Theatre,* India, p. 469.

ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸದ ಕಡೆಗೆ ಒಂದು ಪಕ್ಷಿನೋಟ ಬೀರಿದಾಗ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು (ಲಲಿತಕಲೆಗಳು, ರೂಢಿ ಪದ್ಧತಿಗಳು, ಜೀವನ ಶೈಲಿ, ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು, ಧರ್ಮ, ಆರ್ಥಿಕತೆ - ಹೀಗೆ ಇಡಿಯ ಜೀವನವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ) ಎರಡು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿವೆ ; ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎರಡು ಕವಲುಗಳಾಗಿವೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಇವು ಕಾಲದುದ್ದಕ್ಕೂ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತ, ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತ, ಅನುಕರಿಸುತ್ತ ತಮ್ಮ ಸ್ವಯಂ ವೈಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದಿವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಇವು ಭಾರತೀಯ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿಯಂತಿವೆ ಮತ್ತು ಐಕ್ಯತೆಯ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಇವು ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ ಜನಾಂಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿವೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ಸಂಗತಿಯೇನೆಂದರೆ ವೇದ ಉಪನಿಷತ್ತು ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳು ರಚನೆಗೊಂಡ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಭಾಸ ಮತ್ತು ಭವಭೂತಿಗಳಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ದೇಶದ ಬಹುತೇಕ ಜನರು ತೀರ ಹಿಂದುಳಿದವರಾಗಿ, ಮೌಢ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಮೂಢನಂಬಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇಟ್ಟು, ದೆವ್ವ ಭೂತಗಳ ಆರಾಧನೆ ಮಾಡುತ್ತ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದುದು. ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಶೈಲಿಯ ಜನಾಂಗಗಳಿದ್ದವು. ಆರ್ಯರು ಮತ್ತು ಆರ್ಯೇತರರು (ಆರ್ಯೇತರರು ಯಾಕೆಂದರೆ, ದ್ರಾವಿಡರಲ್ಲದೆ, ಮೂಲನಿವಾಸಿಗಳೂ ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ) ದ್ರಾವಿಡರು ಮತ್ತು ಮೂಲನಿವಾಸಿಗಳು ತೀರ ಹಿಂದುಳಿದ ಜನಾಂಗವಾದರೆ ಆರ್ಯರು ಬಹಳ ಮುಂದುವರೆದ ಜನಾಂಗವಾಗಿದ್ದಿತು. ಆರ್ಯರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದು ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರು. ದ್ರಾವಿಡರ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಆಚರಿಸತೊಡಗಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ದ್ರಾವಿಡರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಗಿರಿಜನರು ವಾಸಿಸುವ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಜನಪದ ಜೀವನ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಾದ ಮೇಲೆ ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಆರಂಭಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಹಿಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಿರುಕುಗಳು ಉಂಟಾಗಿದ್ದು, ಆಗಾಗ ಇದರ ಗತಿ ಬದಲಾಗಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕುಂಠಿತಗೊಂಡಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಭಾರತೀಯರ ಬದುಕು ಎಂದಿಗೂ ನಿರಾಂತಕವಾಗಿ ಉಸಿರಾಡಲಿಲ್ಲ. ಕಾಲದುದ್ದಕ್ಕೂ ಇದು ವಿವಿಧ ಆಕ್ರಮಣಕಾರರ ದಾಳಿಗಳನ್ನೂ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಎದುರಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸ ಆರಂಭವಾಗುವುದೇ ವಿದೇಶಿಯರ ದಾಳಿಗಳಿಂದ. ದ್ರಾವಿಡರು ಮತ್ತು ಆರ್ಯರು ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದಾಳಿಕಾರರೇ. ಆದರೆ ಈ ಜನಾಂಗಗಳು ದೇಸೀಯ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಮಿಲನಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಬೇರೆ ಆಕ್ರಮಣಗಳು ಆರಂಭವಾದವು. ಹೂಣರು, ಗ್ರೀಕರು, ತುರ್ಕ ಮುಸ್ಲಿಂರು ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷರು ಸುಮಾರು ಮೂರು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ದಾಳಿಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದರು.

ಆಕ್ರಮಣಕಾರರ ದಾಳಿಗಳು ಪ್ರಮುಖ ರಾಜರು ಮತ್ತು ರಾಜಧಾನಿಗಳ ಮೇಲೆ, ಮತ್ತು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಮೇಲೆ ನಡೆದವು. ಮೊಗಲರು ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷರು ಮಾತ್ರ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತವನ್ನೂ ಆಳಿದರು. ಭಾರತದ ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆ ಈ ದಾಳಿಗಳಿಂದಾಗಿ ವಿದೇಶಿ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೆ ತುತ್ತಾದವು. ಆದರೆ ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆ, ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡವು. ಒಟ್ಟು ಜಾನಪದ ಜೀವನ ಸಾಗರದ ಅಲೆಗಳ ಅಬ್ಬರಗಳಿಂದಲೂ ಮೇಲ್ಮುಖದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಂದಲೂ ಬದುಕುಳಿದು ತನ್ನ ಪವಿತ್ರತೆಯನ್ನೂ ವೈಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನೂ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡಿತು. ದೆಹಲಿಯ ಸಿಂಹಾಸನದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತ ರಾಜ ಯಾರಾದರೇನು ಜನಪದ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನುಳಿದುಬಿಟ್ಟನು. ಜನಪದ ಜಗತ್ತಿನ ಕೋಟೆಗಳು ಒಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಓರ್ವ ಗರತಿಯ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿರುವ ಜೀವಂತ ಬದುಕು ಒಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಶಿಷ್ಟ ಕವಿಯ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಕವಿ ನೃಪತುಂಗ ಜನಪದ ಜನರನ್ನು ''ಕುರಿತೋದದೆಯುಂ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ಪರಣತ ಮತಿಗಳ್'' ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸವು ತೀರ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಶುರುವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿ, ಆ ಮೂಲಕ ಒಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ನಿಲುವು ತಾಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ''ಕ್ರಿ. ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವಿದ್ದಿತು. ಎಂದು ಕನ್ನಡ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಂದು ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯ ಬರೆಹದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ''[14] ಹೇಳಿದ್ದಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾಗದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಆರಂಭವಾಗುವುದೇ ನೃಪತುಂಗನಿಂದ. ಅಲ್ಲದೆ ಕ್ರಿ. ಶ. 450 ರಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡ 'ಹಲ್ಮಿಡಿ ಶಾಸನ' ವೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಉಪಲಬ್ಧವಿರುವ ಆದಿಶಾಸನವಾಗಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ, ಹಳೆಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದಿತು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಯಾವ ಸಂಕೋಚವೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗ ಜನರು ಕನ್ನಡವನ್ನು ಮಾತನಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಮಾಡಿದರೋ ಆವಾಗಿನಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಮಾತು, ಬೇರೆ ಎಲ್ಲ ಪ್ರದೇಶದ ಎಲ್ಲ ಜನರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ; ''ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅನಿವಾರ್ಯ ಪರಿಣಾಮ - ಇವುಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷದಲ್ಲಿಟ್ಟರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಮುಂಚಿನ ಪ್ರಾಚೀನತೆಗೆ ಒಯ್ಯಲು ಶಕ್ಯವಿದೆ. ಮೂಲಸ್ವರೂಪವೆಂದರೆ, ಅನುಕರಣ ; ಅನಿವಾರ್ಯ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ರಂಜನ. ಅನುಕರಣದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ರಂಜನದ ಬಯಕೆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಹುಟ್ಟುಗುಣಗಳಾಗಿವೆ.''[15]

14. ಶ್ರೀರಂಗ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ, ಪುಟ ಸಂ. 2.
15. ಶ್ರೀರಂಗ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ, ಪು. ಸಂ. 3.

ಮಾನವನ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ಅನುಕರಣೆ, ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಅವನು ಇಷ್ಟು ಮುಂದುವರೆದ ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ತಡವಾಗಿ ಕಲಿತಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಬಹುಬೇಗನೆ ಕಲಿತಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಯಾವುದೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ಮಾನವನ ಇತಿಹಾಸದ ಪೂರ್ವ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಪಂಚದ ಇತರ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಭಾರತದಲ್ಲೂ, ಅದರಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆ, ಆಟ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಳು ಧರ್ಮದ ಅಂಗಗಳಾಗಿ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಭಾಗಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಧರ್ಮ ಪ್ರೇರಕವಾದದ್ದಿದೆ. ದೈವ ಅಥವಾ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಬಂದ ಸಂಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಜನರು ಹಾಡು ಹೇಳಿ ನೃತ್ಯಗಯ್ದರು, ಮಾತು ಹೇಳಿ ಆಟವನ್ನಾಡಿದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತವಾದ ಧರ್ಮದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದು. ಹೇಗೆ ಗ್ರೀಕರು ಡಯೋನಿಸಸ್ ದೇವನ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರೊ, ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಡಿದರೊ ಹಾಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲೂ ವಿವಿಧ ದೇವರ ಅನುಗ್ರಹದ ಸಲುವಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮವನ್ನು ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಧರ್ಮವೆಂದು ಕೆಲವರು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆರ್ಯರ ದೇವರಿಗೆ ಮೊರೆಯಿಡಲಾಗಿದೆ. ಇಂದ್ರ, ವರುಣ, ವಾಯು, ಬ್ರಹ್ಮ, ವಿಷ್ಣು, ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ಋಷಿ ಮುನಿಗಳ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ದ್ರಾವಿಡ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದೆ. ದ್ರಾವಿಡರು ಗುಡಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದವರು. ಈ ಜನರಿಗೆ ಶಿವ ಪ್ರಿಯವಾದ ದೇವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇವರು ಶಿವನ ಲೀಲೆಯನ್ನು ಕೊಂಡಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹೇಗೆ ಆರ್ಯರಿಗೆ ನಾಟಕವೋ ಹಾಗೆ ದ್ರಾವಿಡರಿಗೆ ಬಯಲಾಟ ಎಂಬ ವಾದವೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಕುರಿತು ಸುಂಕಾಪುರರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ; ''ದ್ರಾವೀಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಗುಡಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿರುವ ಗುಡಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂವರ್ಧನೆ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಾಡುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಶೈಕ್ಷಣಿಕ - ಎಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಗುಡಿಗೆ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಗ್ರಾಮದೇವತೆಗಳನ್ನು ಪೂಜಿಸಲು,ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯ ನಿಗದಿಗಳನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಲು, ವಿವಿಧ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಗುಡಿಯೊಂದೇ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸ್ಥಳ. ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತ ಬಂದ ಇಂತಹ ಗುಡಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಬಯಲಾಟ ಕಲೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರಲು ಸಾಕು. ಮೊದಮೊದಲು ಬಯಲಾಟದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಗುಡಿಯೇ ರಂಗಸ್ಥಳವಾಗಿತ್ತು...... ಗುಡಿಯ ಮುಂದಿನ ಬಯಲಲ್ಲಿ ಆಟವಾದರೆ ಗುಡಿಯೇ ಬಣ್ಣದ ಮನೆ. ಆಟ ನಡೆಯುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಮೊದಲು ಗಣಸ್ತುತಿಯಾಗಬೇಕು.'' (ಎಸ್.ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ)[16] ಬಯಲಾಟಗಳ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ಸುಂಕಾಪುರ ಅವರು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಗುರ್ತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

---

16. ಡಾ. ಎಸ್.ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟದ ಹುಟ್ಟು ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬ ಮಾತು ನಿಜವಾಗಿದೆ. ''ಆರಾಧನೆಯ ಸುರುವಿನಲ್ಲಿ ದೇವರ ಆವಾಹನೆ, ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಸರ್ಜನೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಆವಾಹನೆ ಒಂದು ಪೂಜೆಯಾದರೆ ವಿಸರ್ಜನೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪೂಜೆ. ಈ ಎರಡೂ ಪೂಜೆಗಳ ನಡುವಿನ ಕ್ರಿಯಾ ಪರಂಪರೆಯೇ ಆರಾಧನೆ''[17] ಅಲ್ಲದೆ, ''ಪ್ರಾರಂಭದ ದೈವಸ್ತುತಿ, ಅಂತ್ಯದ ಮಂಗಳ - ಈ ಎರಡು ಪೂಜೆಗಳ ನಡುವಿನ ಕ್ರಿಯಾ ಪರಂಪರೆಯೇ ಬಯಲಾಟ.''[18] ಇದನ್ನು ನಾವು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ (ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭರತವಾಕ್ಯ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಂದಿ ಮತ್ತು ಭರತ ವಾಕ್ಯಗಳ ನಡುವಿನ ಕ್ರಿಯೆಯು ನಾಟಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ.) ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ, ''ಚೌಕಿಯಿಂದ ಬಾಲಗೋಪಾಲರ ಆಗಮನದೊಡನೆ ಸುರುವಾಗುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತೆ ಚೌಕಿನಲ್ಲಿಯೇ ಬಾಲಗೋಪಾಲರ ವಿಸರ್ಜನೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.''[19]

ಹೀಗೆ ಮಾರ್ಗಕಲೆಗಳೂ ಮತ್ತು ದೇಸೀ ಕಲೆಗಳೂ ಒಂದರ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬೆಳೆದು ಬಂದಿವೆ. ನಾಟಕದಂತೆ ಬಯಲಾಟ ,ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಲೌಕಿಕ ಕಲೆಯಾಗಿವೆ. ಯಜ್ಞ, ಪೂಜೆ, ನಾಟಕ, ಆಟ - ಹೀಗೆ ಹಲವು ಸಾಮ್ಯಗಳಿವೆ.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥರು ಕೊಡುವ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. "The primitive man was guided possibly more by impulses and instinct than reasoning. Ignorance of the causation of the natural phenomena on the one hand and the lack of cogent reasoning on the other, made the primitive man fear everything he did not properly understand. Fear was the dominant insinct that persuaded his activity : fear especially of hunger, sleep, sex and evils. Rituals, when analysed, show the effort of the primitive man to evoke the aid of the phenomenal powers to get their assistance in kepping the four - fold fears away from his doors, or to offer thanks when his wishes were fulfilled. There is perhaps no ritual which is not either an invocation or a thanks- giving to an unearthly power."[20]

---

17. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಂಪುಟ, ಸಂ. ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ.
18. ಅದೇ
19. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಂಪುಟ, ಸಂ. ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ.
20. H. K. Ranganath, *The Karnatak Theatre*. p. 32

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿರುವ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳ ಒಂದು ಪಟ್ಟಿ ಇಲ್ಲಿದೆ.

I. 'ಆಟ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವಿರುವ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು

1. ನಂದಿಕೋಲಾಟ
2. ಕೋಲಾಟ
3. ದಾಸರಾಟ
4. ಕಿಳ್ಳಿಕೇತರಾಟ
5. ಗೊಂಬೆಯಾಟ
6. ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟ
7. ಮಂಗನಾಟ
8. ದೊಂಬರಾಟ

II. ಸಂಗೀತ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಹೊಂದಿದವು

1. ಲಾವಣಿ
2. ಗೀಗೀ - ಜೀಜೀ
3. ಕರಡಿ ಮದ್ದಳೆ
4. ಚೋಮನ ಕುಣಿತ

III. ಧಾರ್ಮಿಕ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ವರ್ಗೀಕೃತವಾದವುಗಳು

1. ಜೋಗತಿ ಜೋಗಪ್ಪ
2. ಗೊಗ್ಗಯ್ಯ
3. ಪುರಂತರ
4. ಹರಿಕಥೆ
5. ಶಿವಕಥೆ
6. ವೀರಗಾಸೆ ಕುಣಿತ
7. ಮಾರಿ ಕುಣಿತ

IV. ಜೀವನೋಪಾಯವಾಗಿರುವ ಜಾನಪದ ಕಲೆಗಳು

1. ಗೊಗ್ಗಯ್ಯ, ಹೆಳವ
2. ಕವಲೆತ್ತು
3. ವೇಷಗಾರ (ಬಹುರೂಪಿ)
4. ಸಾರುಅಯ್ಯ
5. ಕರಪಾಲ ಮತ್ತು ಕಂಬಿಅಯ್ಯ

6. ಕೋತಿ ಬಸವ

7. ಹಗಲು ವೇಷ

V. ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಂತ ಹೊಂದಿದವು

1. ದೊಡ್ಡಾಟ - ಬಯಲಾಟ

2. ಯಕ್ಷಗಾನ

3. ಸಣ್ಣಾಟ

4. ದಪ್ಪಿನಾಟ

5. ರಾಧಾನ ಆಟ

6. ಪಾರಿಜಾತ ಆಟ

7. ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ ಆಟ

VI. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆ ಹೊಂದಿದಂತವು.

8. ಸತ್ಯಶೀಲ

9. ರೂಪಾಸಿಂಗ

10. ಮುಕ್ಕುಂದ ಗೋವಿಂದ

ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳ ಬಗೆಗೆಯಾಗಲಿ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬಗೆಗೆಯಾಗಲಿ ಇವುಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ, ಭಿನ್ನತೆಗಳ ಬಗೆಗೆಯಾಗಲಿ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳದೆ ಇವುಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಇವು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರದ ಬಗೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಲಾಗುವುದು. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೇರು ಪ್ರಾಚೀನವಾಗಿವೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಈಗಾಗಲೆ ಗುರ್ತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೇರು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿರ್ಧಾರಾತ್ಮಕ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದದ್ದರಿಂದ ಧರ್ಮದ ನಂಟನ್ನು ಅದು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಜನಪದ ಆಟಗಳ ವಸ್ತು ದೇವ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿತ್ತು. ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ಮಹಾಭಾರತ, ಪುರಾಣ ಪುಣ್ಯಕಥೆ, ವೇದ ಉಪನಿಷತುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಋಷಿಮುನಿಗಳನ್ನು ಜನಪದ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಇಂದಿಗೂ ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟಗಳು, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಇನ್ನೂ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ,

ಮೈಸೂರು ಮತ್ತು ಕರಾವಳಿ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಲೋಕಪ್ರಿಯ ಆಟಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಜನಪದ ಆಟಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಂಭವಿಸಿವೆ, ಆ ಮಾತು ಬೇರೆ. ವೃತ್ತಿ, ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ದೂರದರ್ಶನಗಳ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಗುರುತು ಸಿಗದಂತೆ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಜಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಹಿತ ಪಾರಿಜಾತಗಳನ್ನು ಆಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನನಕ್ಕೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮೂಲ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಬದಲಾದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ, ಹೊಸ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ವಾತಾವರಣಗಳಲ್ಲಿ ಜನರ ವಿವಿಧ ಬೇಡಿಕೆ ಮತ್ತು ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಜನಿಸಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ವೃಕ್ಷವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಫಲವತ್ತತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಆರಂಭದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಿತು ; ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವಿದ್ದರೂ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಬದಲಾವಣೆ ಇರಲಿಲ್ಲ, ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಆಟಗಳ ಹಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಂದಿ ಹೇಳುವುದು, ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಂಗಳ ಹಾಡುವುದು, ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಕುಣಿತ ತರುವುದು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸೆಡ್ಡು ಹೊಡೆದು ಅದರ ಚರಮ ಗೀತೆ ಹಾಡಲು ಮುಂದಾದ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಸಹಿತ ಜನಪದ ಆಟಗಳಿಗೆ, ಅದರ ಕೆಲ ರೂಢಿ ಪದ್ಧತಿಗಳಿಗೆ ಶರಣುಹೋಗಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿತು. ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ 1960-70 ರ ದರ್ಶಕಗಳವರೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪ್ರಭಾವ ಇದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ವಸ್ತುಗಳು ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ತಡವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಆರಂಭದ ಘಟ್ಟದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ, ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ, ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪ್ರಭಾವ ಇರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಹುದೊಡ್ಡ ದೋಷವೇನೆಂದರೆ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ದೈನಂದಿನ ಜೀವನವನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿದುದು. ಜನಪದ ಆಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳದೇ ಇದ್ದುದು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಇನ್ನೊಂದು ನ್ಯೂನತೆಯಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಬಯಲಾಟ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರಥಿ, ದೂತೆ ಅಥವಾ ಕೋಡಂಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸೂತ್ರಧಾರನ ಹಿಂದೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ಇದ್ದಂತೆ ಸಾರಥಿ ಅಥವಾ ದೂತೆಯ ಹಿಂದೆ ಯಾವ ಲಿಖಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇಟ್ಟರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾರಥಿ (ಜನಪದ ಆಟಗಳ ರೂವಾರಿ ಅಥವಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ಎನ್ನಬಹುದು.) ಹಾಗೂ ನಟರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಜೀವಾನಾನುಭವದ ನೆಲೆಯ ಮೇಲೆ ಆಟದ ಮೆರುಗನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಂದು ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಿತ ಮೌಲ್ಯ ಅಥವಾ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಜನಪದ ರಂಗದ ಮೇಲೆ

ಅಭಿನಯಿಸುವದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆಟದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಏನು ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಆಟದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ತಿಳಿದುಬಿಡುತ್ತಿತ್ತು. ಆಟದ ವಸ್ತು, ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ವಿವರವಾಗಿ ತಿಳಿದಿದ್ದರಿಂದ ನಟನ ಅಭಿನಯ, ಕುಣಿತ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಸಾರಥಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ರೀತಿ, ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನೂ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಜಾಣ್ಮೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನೂ ಕುತೂಹಲವನ್ನೂ ಕೆರಳಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಹಿಡಿದು ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ, ಅಭಿನಯ ನಿರೂಪಣೆ - ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಏಕತಾನತೆ ಬಂದು ಬಿಟ್ಟಿತು. ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿತು. ಬದುಕಿಗೆ ದೂರವಿರುವ ವಸ್ತು, ದೈನಂದಿನ ಜೀವನದಾಚೆಗಿನ ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಮೀರಿದ ಸಂದರ್ಭಗಳು, ಅವನ ಶಕ್ತಿಗೆ ಮೀರಿದ ಪಾತ್ರಗಳು, ಬದಲಾದ ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಜನಮನ ಗೆಲ್ಲಲು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರಲು ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣಗಳಾದವು. ಅಲ್ಲದೆ, ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಇರದಿದ್ದರಿಂದ, ಇದರ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಸಾರಥಿ ಅಥವಾ ನಟನೊಬ್ಬನ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಅವಲಂಭಿಸಿತಲ್ಲದೆ ಲೇಖಕನಿಗಿರುವ ದರ್ಶನ, ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳ ಅಭಾವದಿಂದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸೊರಗಿತು.

ಆದರೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ಎಲ್ಲ ನ್ಯೂನತೆ ಹಾಗೂ ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನರು ಅದರ ಕೈಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಜನಪದ ವಸ್ತು, ನಿರೂಪಣೆ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕಗಳು ಅಪಾರ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಮತ್ತು ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರು ಜನಪದಕ್ಕೆ ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆ ಎರಡೂ ಸದ್ಯದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತಿವೆ. ಜನಪದ ಶೈಲಿಯ ಮೂಲಕ ಜನರ ಹತ್ತಿರ ಸುಳಿಯಲು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳು ಅದರ ಸೊಗಡನ್ನು ಪವಿತ್ರತೆಯನ್ನು ಹಾಳುಗೆಡುವುತ್ತಿವೆ. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಪಂಡಿತರ ಚುರುಕು ಬುದ್ಧಿಯ ಚಮತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕ ಜನಪದ ವಿಜ್ಞಾನಿಯ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಚಿಂಪಾಂಜಿಯಂತಾಗಿದೆ! ಜನಪದವನ್ನು ಅಶ್ಲೀಲತೆ, ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ ಶಬ್ದಗಳ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವುದು ಒಂದು ಬಹುದೊಡ್ಡ ದುರಂತವಾಗಿದೆ. ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಬೀಸುವಾಗ, ಹೊಲದಲ್ಲಿ ಕಳೆ ಕೀಳುವಾಗ, ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಹಾಡುವ ಪದ, ಹಂತಿಯಲ್ಲಿ ರೈತನು ಹಾಡುವ ಹಾಡು, ಹುಕ್ಕೇರಿ ಬಾಳಪ್ಪನಾಗಲಿ ಕರೀಂ ಖಾನನಾಗಲಿ ಹಾಡಲಾರ. ಇಂತಹ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಮಾರಕವಾದುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಸಕಾರಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಬೇಕು.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಮಾತೃ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದು ಇವುಗಳಿಗೆ ಹಾಲು ಕೊಟ್ಟು ಬೆಳಸಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಶಿಷ್ಟ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ತಾಯಿಬೇರು ಜನಪದದಲ್ಲಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ, ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ, ಪ್ರೆಸ್ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು, ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಮತ್ತು ದೂರದರ್ಶನಗಳ ಪ್ರಚಂಡ ಪ್ರಭಾವ-ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಕೂಲ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೂ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಸೊಗಡನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಭಾರತ ದೇಶ ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಹಳ್ಳಿಗಳ ನಾಡಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆಂದು ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ಹೇಳಬಹುದು.

ಭಾರತದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕುರಿತು ಸುರೇಶ ಅವಸ್ಥಿ ಬರೆದದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. "The Folk theatre of India is much more varied and colourful, and richer in themes and styles of presentation, than the literary theatre. There is an amazing variety of forms, ranging from the simple dramatic dance, found in all regions, to the spectacular pageantry of Rama and Krishna play-cycles of northern India. Folk theatre incorporates elements of literary, mimetic and pictorial arts, and reflects the customs, beliefs, rituals and social life of the people. It cuts across regional and linguistic boundaries and has a pan-Indian character".[21]

ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇಂತಹ ಸತ್ವ, ಗಟ್ಟಿತನ ಅಥವಾ ಜಿಗುಟು ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂದಿತು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಇಲ್ಲಿದೆ. "ಪರಂಪರೆಯ ಜಾನಪದ ಸತ್ವದ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೇ ಜಾನಪದ ರಂಗವನ್ನು ಹೊರಗಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದಾಳಿಯಿಂದ ಘಾಸಿಗೊಂಡ ಕಲೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಉಳಿಸಿದವು. ಅವು ಊನಗೊಳ್ಳದೆ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿ ನಡೆಯುತ್ತ, ಶ್ರೀ ಸಾಮಾನ್ಯನ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಮತ್ತು ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತ ಈ ತುಮುಲದಲ್ಲಿ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಪಡೆಯುತ್ತ ಮುಂದುವರೆದವು. ಪರಂಪರೆಯ ಜಾನಪದ ರಂಗಭಾರತದ ಇತರ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಹೋಲುವುದಿಲ್ಲ, ನಿಜ! ಆದರೆ ಪುರಾತನ ಪರಂಪರಾನುಗತವಾದ ಕಲೆಯ ಎಲ್ಲ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿ ವಿಧಾನಗಳು ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಂತೆ, ಇವೂ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡದ್ದವು. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟು, ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಭಾಗದ ಪರಂಪರಾನುಗತ ರಂಗಭೂಮಿ, ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ, ಲೌಕಿಕ ಅಥವಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದಾಳಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ನಿಲ್ಲುವಂತಹ ಸತ್ವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು." (ಕಿರೋಣ್‌ಮೊಯ್ ರಾಹಾ)[22]

ಇಂತಹ ಶಕ್ತಿಯುತವಾದ ರಂಗಪರಂಪರೆಯ ಮೇಲೆ ಹಲವು ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವುದೇನೂ ದೊಡ್ಡ ಮಾತಲ್ಲ. ವೃಕ್ಷಕ್ಕೆ ಹಲವು ಕವಲುಗಳೊಡೆಯಬಹುದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕವಲೂ ಹಸಿರು ಎಲೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಬಹುದು, ಆದರೆ ಅದರ ಬೇರು ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಬೇರು ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದರೆ ತಾನೆ ವೃಕ್ಷ ಹಚ್ಚು ಹಸಿರಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ? ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ತಾಯಿ ಬೇರು ಎಂದೂ ವೃತ್ತಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಅದರ ಕವಲುಗಳೆಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನರ ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿನ ಅಂಗವಾಗಿ ಉಳಿಯದಿದ್ದರೂ ಅವರ ಎಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗವಾಗಿ ಉಳಿದು ಅವರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಯೂರಿ, ಅವರ ಮನರಂಜನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ.

---

21. Suresh Aswalhy, *The Oxford Companion to the Theatre*, India, P.469

22. ಕಿರೋಣ್ ಮೊಯ್ ರಾಹಾ (ಅನು-ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ) ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ. ಪು. 4

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ

ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ನಡೆದದ್ದು ಗುಡಿಯಲ್ಲಿಯೇ. ಈ ಮಾತು ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿಪರ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಥವಾ ನವೀನ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೇ ಹೊಸ ಶಬ್ದವಾಗಿದೆ. ಹಿಂದೂ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಈ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿರಬಹುದು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬುದು ಈಗಿನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ ಅಂತ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪುರಾತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಟ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ವಿದ್ಯಾವಂತ ಪಂಡಿತರು ದರ್ಬಾರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ದೇವರಿಗೆ ಭಕ್ತಿ ಸಲ್ಲಿಸಲು ರಂಗಪೂಜೆ ದೇವರ ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕೈಕೊಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟರೆ ಪಂಡಿತರು ರಾಜಪರಿವಾರವನ್ನು ಮನರಂಜಿಸಲು ಮತ್ತು ಒಲೈಸಲು ದರ್ಬಾರಿನಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು.

ವೃತ್ತಿಪರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಶೇಷತೆಯೇನಂದರೆ ಇದು ದರ್ಬಾರು ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಮಧ್ಯ ಸೇತುವೆಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ಎರಡೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ತಾನೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ರಂಗ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ನೋಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಪಕ್ಷಿನೋಟ ಅವಶ್ಯ.

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಒಂದು ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿತು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕನ್ನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆ ನಡೆಯದೇ ಇದ್ದ ಸಮಯದಲ್ಲೂರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಅಥವಾ ರಂಗಪರಂಪರೆ ಇದ್ದಿತು ಎಂದು ೯ ನೇ ಶತಮಾನದ ''ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ'' ಗ್ರಂಥ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆಗ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ನಾಟಕ ಪಠ್ಯ ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಜಾನಪದ ಕಲೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ರಂಗಪರಂಪರೆ ಎನ್ನುವುದು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥಾಪನೆಗಿಂತ ಮೊದಲು ಇದ್ದಿತು ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ.

ವೃತ್ತಿಪರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನನಕ್ಕೆ ಮೂಲಕಾರಣ ಮರಾಠೀ ರಂಗಭೂಮಿ. ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಗೆ ಮತ್ತು ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡವು. ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮರಾಠೀ ನಾಟಕ ನೋಡಲು ಪರಿತಪಿಸತೊಡಗಿದರು. ಭಾಷೆ ಅರ್ಥವಾಗದಿದ್ದರೂ ನಾಟಕ ನೋಡುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಕಂಡು ಕೆಲ ವಿದ್ಯಾವಂತ ತರುಣರು ಕೋಪಗೊಂಡರು. ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಕೊಟ್ಟರು. ಮರಾಠೀ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ದೂರಮಾಡಲು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥಾಪನೆ ಮಾಡಿದರು. ಅಂತೆಯೇ

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನಕ ಎಂಬ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಪಾತ್ರರಾದರು. ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಗಳ ರುಚಿ ಆಸ್ವಾದಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಯಕ್ಷಗಾನ-ಬಯಲಾಟಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಈಗ ಈ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ತಿರುಗಿ ಜೀವ ಬಂದಂತಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಜನ್ಮತಾಳಿ ಮರಾಠೀ, ಪಾರ್ಸಿ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿತು.

ಪ್ರಸ್ತುತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೇರು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ ಅಷ್ಟೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಧ್ಯಯನ ಬಹಳ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಎರಡು ಶಾಖೆಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಒಂದು ರಾಜಗೃಹದಲ್ಲಿ ರಾಜಾಶ್ರಯ ಪಡೆದು ಬೆಳೆದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಮಧ್ಯ ಹಳ್ಳಿಗಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತು. ಇವೆರಡೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಟ್ಟಿದವು ಎಂದೆನ್ನಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ದರ್ಬಾರ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡು ಜಾನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಾದ ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ತೊಗಲಗೊಂಬೆಯಾಟ, ರಾಜನ ಆಟ, ದಾಸರಾಟ, ನಾಗನೃತ್ಯ, ನಾಗಮಂಡಲ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಥವಾ ಭಗವಂತರಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡಾಟಗಳ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಜಾನಪದ ಕಲೆಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾದವು ಎಂಬುದು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡತಕ್ಕ ಅಂಶ. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ, ಶೈಲಿಗಳನ್ನೂ, ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡು, ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಹೀಗೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಜನನ ತಾಳಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿತು.

ಆರಂಭದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳೇ ಆಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಹಲವು ಬಾರಿ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕಗಳಿರದೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮರಾಠೀ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಶುರುವಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಭಾಷಾಂತರಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳು ಆಡಲ್ಪಟ್ಟವು. ಕೆಲ ನಾಟಕಕಾರರು ಸ್ವತಂತ್ರ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ನೀಡಿ ಆಡಲು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರು. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಭಾಷಾಂತರ ಮಾಡಿ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಸಹಾಯಮಾಡಿದರು. ಇದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಹೊಸ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಂಡನು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸ್ವತಂತ್ರ ಕನ್ನಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳೂ ರಚನೆಗೊಂಡವು. ವೃತ್ತಿಪರ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೮೦ ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಹಳೆ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮರಾಠೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ ದೊರಕಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ಕೂಡ ಮೈಸೂರಿಗಿಲ್ಲ. ಆ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿಯ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ದರ್ಬಾರು ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದದ್ದು.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಉದ್ಯೋಗವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡುಹೊಂದಿದ್ದರಿಂದ ಅದರ ನಟರು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವ ಲೇಖಕರು ತಮಗೆ ಇಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬರೆಯುವುದು ಸಲ್ಲದು. ಜನರು ಹಣಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕ ನೋಡಲು ನಾಟಕಗೃಹಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರ ಮನ ತಣಿಸುವುದು, ಅವರು ತೆತ್ತ ಹಣಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯ ಮನರಂಜನೆ ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುವುದು ವೃತ್ತಿರಂಗ ಕಲಾವಿದರ ಧರ್ಮವಾಯಿತು. ಅವರಿಗಿದ್ದ ಈ ಋಣಭಾವನೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಶ್ಲಾಘನೀಯವಾಗಿದೆ. ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನಮಾಡುವುದು ಅವರ ಧ್ಯೇಯವಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಕಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಅಭಿನಯ ಅವರ ಬದುಕಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಇದೇ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಅವರಿಗೆ ಉಪಜೀವನಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಮಾರ್ಗ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಅವರು ಜನರ ಒಲವು ಹಾಗೂ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಅಭಿನಯಿಸತೊಡಗಿದರು.

ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳಿಂದಲೇ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಆಡಿದರು. ದಂತ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಓಡಿತ ಸಾಧಿಸಿದ್ದವು. ನಂತರ ಭಕ್ತಿಪ್ರಧಾನ ಮತ್ತು ನೀತಿಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿದರು. ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಶಾಂತಕವಿ, ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕವಿ, ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾವ್, ಹುಯಿಲ್‌ಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾವ್, ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮತರಾವ್, ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ನಂಜನಗೂಡು ಶ್ರೀಕಾಂತ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಘನೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪುರಾಣ ವಸ್ತುಗಳ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಆದರೆ ಬಂಗಾಲ ವಿಭಜನೆಯ ನಂತರ ದೇಶದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಇಂಗ್ಲೀಷರ ವಿರುದ್ಧ ಆಂದೋಲನ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ದೇಶದ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮೂಡಿತು. ಕರ್ನಾಟಕವೂ ಕೂಡ ಈ ಹೊಸ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಲು ನಾಡಿನ ಪುರಾತನ ವೈಭವದ ಕಡೆಗೆ ನೋಡಿತು. ವಿಜಯ ನಗರದ ಸುವರ್ಣಯುಗ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ನೀಡಿತು. ದೇಶಾಭಿಮಾನಿಗಳಾದ ಕಿತ್ತೂರು ಚೆನ್ನಮ್ಮ, ನರಗುಂದದ ಬಾಬಾಸಾಹೇಬ, ಸಂಗೊಳ್ಳಿರಾಯಣ್ಣರ ಜೀವನ ಘಟನೆಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುಗಳಾದವು. ಇದರಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು ಮತ್ತು ನಾಟಕ ರಚನೆ, ನಟನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಆಮೂಲಾಗ್ರ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಂದವು. ನಟನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆ ಬಂದಿತು. ಪುರಾಣದ ಸಂಕೇತಗಳು ಮರೆಯಾಗಿ ವಾಸ್ತವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಲಭಿಸಿತು. ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ಎರಡು ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿತು.

ಒಂದನೆಯದಾಗಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕ ವಸ್ತುಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಿಂದಾಗಿ ವೃತ್ತಿಪರ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮ ದೊರಕಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ವೃತ್ತಿಪರ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ದಿನಗಳನ್ನು ಕಂಡಿತು. ಇಂದಿಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಳುತ್ತಿವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕವೇ ವಾಸ್ತವತೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಕಾರ, ಕಂಪನಿ ಮಾಲಿಕ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟ-ನಟಿಯರು ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಿದರ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶ ಅವರ ಜೀವನೋಪಾಯವಾಗಿತ್ತು. ಈ ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಅವರ ಬದುಕು ನಡೆಸುವುದು ಪರಮ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಲಾರಂಭಿಸಿದರೇ ಹೊರತು ಜನರಿಗೆ ಸದಭಿರುಚಿ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಅವರಿಂದ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅವರಿಗೆ ಇದ್ದಿಲ್ಲ ಅನ್ನುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬದುಕು ತಂದೊಡ್ಡಿದ ಸವಾಲು ಅವರನ್ನು ಒಂದು ಬಂಧನದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಸಿತು. ಜನರನ್ನು ನಗೆಸಲು ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥಗಳುಳ್ಳ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರು. ಲಘು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ನಾಟಕವಾಡಹತ್ತಿದರು. ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ನವೀನವಾಗಿ ರಚಿಸಿಕೊಂಡರು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಅಸಂಬದ್ಧ ದೃಶ್ಯಗಳು, ಕಥಾವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿಯ ಅತಾರ್ಕಿಕತೆ, ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟರ ಆಗಮನದಿಂದ ಕ್ರಮೇಣ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತು. ವರದಾಚಾರ್ಯ, ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯ, ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ, ಮಹಮ್ಮದ ಪೀರ, ಹಂಟಗನೂರು ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪ, ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯ್ಡು, ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ, ಜಯಮ್ಮ, ಲಕ್ಷ್ಮೀದೇವಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನೂ ಲವಲವಿಕೆಯನ್ನೂ ತಂದುಕೊಟ್ಟರು. ಅದನ್ನು ಉದ್ಧಾರ ಮಾಡಿದರು. 'ಶಾಕುಂತಲ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಲೆಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಕೈಗಡಿಯಾರ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಬರುವುದು, ಋಷಿಮುನಿಗಳು ಕನ್ನಡಕ ಧರಿಸುವುದು ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ 'once more ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಹಾಳುಮಾಡುವುದು ಕ್ರಮೇಣ ಇಲ್ಲದಾಗುತ್ತ ಹೋಯಿತು. ವಾಸ್ತವತೆ ರಂಗ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ್ದಕ್ಕೆ ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ವಾಸ್ತವತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಜನಮನವನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವುದೇ ಆಗಿತ್ತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬದುಕು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಸಂತೋಷಪಟ್ಟಿತು ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಕಂಡು ಬಂದಿದ್ದು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೊರತು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಇದಲ್ಲದೆ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಲಿ , ಸ್ವರೂಪವಾಗಲಿ ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿದಿತ್ತು ಎನ್ನಲೂ ಬಾರದು. ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಆನೆಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದರು. ಮಳೆಯಾಗುವುದನ್ನೂ ತೋರಿಸಿದರು; ಯುದ್ಧಗಳನ್ನು

ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಈ ವಾಸ್ತವತೆ ಯಾವ ಮಟ್ಟ ಮುಟ್ಟಬಿಟ್ಟತು ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ಕುರ್ತಕೋಟಿವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನೋಡ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ : ''ಅಭಿಮನ್ಯುವಧಾ'' ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಜಯದ್ರಥನ ರುಂಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಅವನ ತಂದೆಯ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಬೀಳುವುದನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತಂತೆ...... ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾದ ಕುದುರೆಗಳನ್ನು ಹೂಡಿದ ರಥದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರ ಯುದ್ಧ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ''ಉಷಾಹರಣ'' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ-ಅನಿರುದ್ಧರ ಮಂಚವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. 'ದಶಾವತಾರ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಂತೂ ವೈಕುಂಠದ ಮಹಾದ್ವಾರದ ದೃಶ್ಯ, ಕಾಳಿಂಗ ಮರ್ದನದ ದೃಶ್ಯ ಇವುಗಳನ್ನು ನೋಡಲಿಕ್ಕೆಂದೇ ಜನ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು.''[23]

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲಕಾಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತನ್ನತ್ತ ಸೆಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಬಂದಿತೇ ಹೊರತು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ ಮತ್ತು ವೇದ ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅವು ಸಿದ್ಧಕತೆಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಕಥೆಗಳನ್ನು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ನೋಡುವುದನ್ನಾಗಲಿ, ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಒರೆಗಲ್ಲಿಗೆ ಹಚ್ಚಿ ಅವುಗಳ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುವುದನ್ನಾಗಲಿ ಅವರು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಗಮನವೆಲ್ಲ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾದದ್ದು ಮನುಷ್ಯನ ಉದಾತ್ತತೆಯ ಮೇಲೆ. ದೇವ ರಾಕ್ಷಸರ ನಡುವೆ ನಡೆದ ಕಾಳಗ ಪಾಪ ಪುಣ್ಯಗಳ ಮಧ್ಯ ನಡೆದಂತೆ ಆಯಿತು. ಪುಣ್ಯಕ್ಕೆ ಜಯ, ಪಾಪಕ್ಕೆ ಸೋಲು ಎನ್ನುವುದು ಅವರು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ಏಕಸೂತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಸೂತ್ರದಿಂದ ನೈತಿಕ ಗುಣಮಟ್ಟ ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದೂ, ದೈವಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದೂ, ಧರ್ಮ ಕರ್ಮಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದೂ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು.

ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ನಾಟಕ ಬರೆದಾಗ, ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿದಾಗ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪದರು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಈಗ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ವಾಸ್ತವತೆ ತರಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಈಗಾಗಲೇ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾಟಕ ರಚನೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಗೃಹ ರಚನೆ, ದೃಶ್ಯಗಳ, ಲೈಟುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮಾಡತೊಡಗಿದರು. ಈಗ ಮತ್ತೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಸಮಸ್ಯೆ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಚಲನಚಿತ್ರ ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಧಿಗ್ಗನೇ ತನ್ನ ಆಕ್ರಮಣ ಮಾಡಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಹಲವು ಕಂಪನಿಗಳು ಕಣ್ಮುಚ್ಚಿದವು. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕವಾದರೂ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾತ್ರ ಕೆಟ್ಟದಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಒಂದೇ ರಾಗವಾಗಿ, ವಿಪರೀತ ಗ್ರಾಂಥಿಕವಾಗಿ ತನ್ನ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತ್ತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಪ್ರಮುಖವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಭಾಷೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಹಾಳು ಮಾಡಿತು. ಅಲ್ಲದೇ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ಪಕ್ವತೆ ಸಾಧಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲ ನ್ಯೂನತೆಗಳನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕುವ ನಾಟಕಗಳು ಮೂಡಿಬರಲಿಲ್ಲ. ಲಭ್ಯವಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಅಂಶಗಳೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟರ ಕೊರತೆಯನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಅನುಭವಿಸಿತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ

23. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ, ಪು. 56.

ವಾಸ್ತವತೆ, ಅತೀ ವಾಸ್ತವತೆ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಬಂದರೂ ಕಂಪನಿಗಳು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚತೊಡಗಿದವು.

ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಾಟಕ ಬರೆದಾಗ ಉಂಟಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಎಂತಹವು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಿದರೆ ಸರಿ.

"The social theme which is intimately connected with problems of the people created new values and brought about a revolution both in the writing for the stage and methods of play presentation. It set at naught the accepted notion, that mythological plays alone could hold the professional stage ; it tempered down the stage language towards naturalness; it rationalized the manner of acting; it replaced the stage music with humour; it discarded the fabulous settings, scenes and other spectacular elements. In this sense, the social play came to be regarded as more intellectual in nature and more rational in presentation than the mythological and historical plays. The social theme brought about a change in the outlook of the writer, the actor and also the spectator"[24] ಆದರೆ ರಂಗನಾಥರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಾದ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ನಾಟಕಕಾರನ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಕಾರಣವಾದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಹಾಗೂ ನಟವರ್ಗದವರ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಉಂಟು ಮಾಡಿತು. ಇದರಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆದರೆ ಇದು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಅಷ್ಟು ವೃದ್ಧಿ ಹೊಂದಲಿಲ್ಲ. ಇದರ ಅವನತಿಗೆ ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರಣಗಳಿದ್ದಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಕಾರಣಗಳೂ ಇವೆ. ಈ ಕುರಿತು ಇನ್ನೂ ಗಂಭೀರ ಅಭ್ಯಾಸ - ಸಂಶೋಧನೆಯಾಗಬೇಕಿದೆ. ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗಿನ ಸಮರದಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದಿದೆ ಎಂದರೆ ಇದು ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಭ್ರಮೆ ಮಾತ್ರ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸೋಲಿಸುವುದು ಅಂತಿರಲಿ ಅದುವೆ ಟ.ವಿ. ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳೆದುರು ಸೊರಗಿ ಕೃಶವಾಗಿ ಗಾಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕ ದೀಪದಂತಾಗಿದೆ. ನಾಡಿನ ಹಲವು ಕಡೆಯಾದರೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಮೇಲೆ ಇಂದು ಬೆಳಕು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ವಿಲಾಸಿಗಳು ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಳೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ, ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಬೆಂಗಳೂರು ಮೈಸೂರು ಮತ್ತು ಧಾರವಾಡಗಳಂತಹ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಬಾರಿ ಅವುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆದರೆ ದೊಡ್ಡ ಮಾತಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಮೌಲಿಕ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ : ''ಏನೇಯಾದರೂ ಕಂಪನಿಗಳು ನೋಡಲಿಕ್ಕಾದರೂ ದೊರೆಯುತ್ತವಲ್ಲ ಎಂಬುದೊಂದು ಸಮಾಧಾನಪಿದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ರಂಗದ ಬೆಳಕು ಎಂದೋ ಆರಿ ಹೋಗಿ ನಾಟಕ ಅಮೆಚ್ಯೂರ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳದಿಂಗಳನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕೇವಲ ಕಲೆಯ ಹುಚ್ಚಿಗಾಗಿಯೇ ಬದುಕುವ ಜನರು ಮುಂದೆ ಬಂದು ನಮ್ಮ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಬದುಕುವ ದಾರಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ವ್ಯವಸಾಯವಾದರೂ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲಾರದೆಂದು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.''[25]

24. H. K. Ranganath, *The Karnataka Theatre*, p. 138.

25. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, *ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ*, ಪು. 136.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ

ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂತಲೂ ಅಮೆಚ್ಯೂರ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂತಲೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಇದೂ ಸಹಿತ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಶುರುವಾಗಿದ್ದು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕವೇ. ಆದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಿರುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಜನಪದ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಈ ಚಳುವಳಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದಿತು. ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಇದು ಖಂಡತುಂಡಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಸಮರವನ್ನೇ ಸಾರಿತು. ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಚರಿತ್ರಾರ್ಹ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದೆ. ಮತ್ತು ಹಲವು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮತ್ತು ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಇದು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಿತು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಥವಾ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನನಕ್ಕೆ ಕಾರಣೀಭೂತರಾದರು. ಇವರು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಅಲ್ಲಿಯ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡು ಮನಸಾರೆ ಮೆಚ್ಚಿ, ಹೃದಯ ತುಂಬಿ ಹೊಗಳಿ ಅಂತಹದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತರಬಯಸಿದರು.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ (ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ) ಉಗಮವನ್ನು ಬಹಳ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಗುರ್ತಿಸಬಹುದು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದವು ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಮಂಜಸವೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೂ ಆಗಿದೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದ 'ಹವ್ಯಾಸ' ಎಂಬ ಪದದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಹವ್ಯಾಸ ಎಂದರೆ ಹಂಬಲ, ಆಸಕ್ತಿ ಅಥವಾ hobby ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಹವ್ಯಾಸಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ನಿಘಂಟಿನಲ್ಲಿ ಹಂಬಲವುಳ್ಳವನು, ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳವನು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವ ಹಂಬಲವಿರುವ ಜನರು ಸೇರಿಕೊಂಡು ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಯಾವುದನ್ನು ಹವ್ಯಾಸ ಎಂದು ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಯಾವ ಆಮಿಷಗಳೂ ಇಲ್ಲದೆ ಪೂರೈಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೈಕಾಲು ಬಡಿದು ಆಟವನ್ನು ಆಡುವ ಮಗುವನ್ನು ನೋಡಿದ ಗ್ರಾಮೀಣ ತಾಯಿ ಹರ್ಷಿತಳಾಗಿ ಹೇಳುವ ಈ ಹಾಡು : "ಆಡಿ ಬಾ ಎನ ಕಂದ ಅಂಗಾಲ ತೊಳದೇನ, ತೆಂಗಿನ ಕಾಯಿ ಎಳೆನೀರು ತಕ್ಕೊಂಡು, ಬಂಗಾರ ಮೋರೆ ತೊಳದೇನ." ನೂರಾರು ರೂಪಾಯಿ ಕೊಟ್ಟು ಟಿಕೀಟು ಖರೀದಿಸಿ ಬಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೆದರು ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿ ಹಾಡುವ ಹಾಡು ಎರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ! ಹವ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿಗಳ ನಡುವಿನ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಈ ತೆರನಾಗಿ ಗುರ್ತಿಸಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿ ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಹಳ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ

ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಮುನ್ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ ಎಲ್ಲ ವಿಧದ ಜನಪದ ಆಟಗಳೂ, ರಂಗಪರಿಕರಗಳೂ ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಆ ತಂಡಗಳ ಕಲಾವಿದರು ಆಟವಾಡುವುದನ್ನು ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆಟ ನೋಡಲು ಟಿಕೇಟು ಖರೀದಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈಗ ಹಳ್ಳಿಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಬ್ಬ, ಜಾತ್ರೆ ಮುಂತಾದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಆಚರಣೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಜನ ನಾಟಕವಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರೇ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ಮತ್ತು ಅರಮನೆ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಸುವ ಕಲಾವಿದರು ನಟನೆಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಉಪಜೀವನದ ಸಲುವಾಗಿ ಬೇರೆ ಮಾರ್ಗಗಳಿದ್ದವು. ಲಲಿತಕಲೆಗಳಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪಕಲೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿರುವ ಯಾವ ಕಲಾಕಾರನೂ ಸಂಭಾವನೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿದೆ. ಆದಾಗ್ಯೂ ಕೆಲ ಸಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ಕಲಾಕಾರರಿಗೆ ರಾಜಾಶ್ರಯ ದೊರಕಿತ್ತು. ಆ ಮಾತು ಬೇರೆ.

ಆದರೆ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಇಂಗ್ಲೀಷರ ಆಗಮನದ ತರುವಾಯ ನಮ್ಮ ದೇಶವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದ್ದು, ಇದನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಸಿದರು. ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಸಮರವನ್ನೇ ಸಾರಿತು. ಆದರೆ ಇದು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಇಂದು ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಬರೆಯುವ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಹಿಡಿದು ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟ ನಟ, ಸಂಗೀತಗಾರರು ಮೊದಲಾಗಿ ಇದನ್ನು ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ಬಹಳ ದುಬಾರಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದು ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಜನರು ಬೇಸಿಗೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಊರ ಜಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದನ್ನೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಿಜವಾದ ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಪಟ್ಟಣ, ಶಹರಗಳಲ್ಲಿನ ಜನರಲ್ಲಿಯ ಕಲಾವಿದನು ಜನಪ್ರಿಯತೆ, ಹಣ, ಅಧಿಕಾರ ಪುರಸ್ಕಾರಗಳ ಚಂಡುಮಾರುತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕು ಹೇಳಲು ಹೆಸರಿಲ್ಲದಂತೆ ಹಾರಿ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಕಲೆ ವ್ಯವಹಾರವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟದ್ದು ಕಲಾವಿದನ ಬದುಕಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿರಬಹುದು ಆದರೆ ಇದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಗುಣಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಕೊಡಲಿ ಪೆಟ್ಟು ಬಿದ್ದಿದೆಯಲ್ಲದೆ ಅದು ಆತನ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನೂ, ಗೌಪ್ಯ ಅಥವಾ ನಿಗೂಢತೆಯನ್ನೂ ಕಳೆದುಬಿಟ್ಟದೆ. ಕಾಳಿದಾಸ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವುದು, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದು, ರವಿವರ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿರುವುದು, ಶಾಂತಲೆ ನೃತ್ಯಗೆಯ್ದಿರುವುದು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪ್ರೇರಣೆಯಲ್ಲಿ, ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯ ತನ್ಮಯತೆಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮ ಹೊಸಲೋಕ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದಂತೆ. ಕವಿಗೆ ಮತ್ತು ಕಲಾಕಾರನಿಗಿರುವ ಇಂತಹ ಅಲೌಕಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಕಲೆಯ ಆಂತರ್ಯವನ್ನು ಅಸಾಮಾನ್ಯಗೊಳಿಸಿತು. ಆದರೆ ಇಂತಹದು ಈಗ ಇಲ್ಲದಾಗಿದೆ.

ಕಲಾಕಾರರ ವ್ಯವಹಾರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಅವರ ಈ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕೇಳುವುದು ಅಥವಾ ನೃತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಕೆಲವು ಬಾರಿ ರಾಜನಿಗೂ ಕಷ್ಟ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕಲಾವಿದನ ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ಅನ್ನ, ಮೈಗೆ ವಸ್ತ್ರ, ವಾಸಿಸಲು ಮನೆಗಳಿರದಿದ್ದರೂ ಅವನು ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ತನ್ನ ಕಲೆಯೊಂದಿಗೆ ರಾಜಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸದ್ಯದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದ ಖ್ಯಾತಿ ಗಳಿಸಿರುವ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯ ಸಾಧನೆ ಗೈದ ಪಂಡಿತ ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿಯಾಗಲಿ, ರವಿ ಶಂಕರರಾಗಲಿ ನೂರು ರೂಪಾಯಿ ಕೊಡಲು ಸಮರ್ಥನಿರುವ ಒಬ್ಬ ಕೂಲಿಗೂ ಸಿಗುತ್ತಾನೆ. ರಜತ ಪರದೆಯ ತಾರೆಯರು ಅವರ ನಿರೀಕ್ಷೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹಣ ಕೊಟ್ಟರೆ ನಮ್ಮ ಮನೆಯ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಕುಣಿಯುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟನಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹಾರಿಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಕಲೆ ಯಾರು ಬೇಕಾದವರು ಹೇಗೆ ಬೇಕೊ ಹಾಗೆ, ಎಷ್ಟು ಬೇಕೊ ಅಷ್ಟು, ಯಾವಾಗ ಬೇಕೊ ಅವಾಗ ಅನುಭವಿಸಬಹುದಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಕಲಾವಿದನಿಗೇ ಅವನ ಶಕ್ತಿ, ಸ್ವಾಭಿಮಾನ, ಬಿಗುಮಾನ ಮತ್ತು ಆತ್ಮ ಗೌರವಗಳೇ ಅವನ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳು. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಕಲಾವಿದ ಇವುಗಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವಿಧಾನ ಪರಿಷತ್ತು, ರಾಜ್ಯಸಭೆಯ ಸದಸ್ಯನಾಗಲು, ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ಕುಲಪತಿಯಾಗಲು, ವಿವಿಧ, ಅಕಾಡಮಿಗಳ ಸದಸ್ಯ ಅಥವಾ ಅಧ್ಯಕ್ಷನಾಗಲು ,ವಾಸಿಸಲು ರಾಜಧಾನಿಗಳಲ್ಲಿ ಮನೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ತಾನು ಬದುಕಿನಾದ್ಯಂತ ಸಾಧಿಸಿದ ಕಲಾ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಮಾರಿಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ! ಇಂತಹ ವಿಷಮ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಭ್ರಮೆ ಅಥವಾ ಬಿಸಿಲು ಕುದುರೆ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಇಂದಿಗೂ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನೆರೆಹೊರೆಯವರ ಖುಷಿಯ ಸಲುವಾಗಿ, ಬಂಧು ಭಗಿನಿಯರ ಸಲುವಾಗಿ ಹಾಡು ಹೇಳುವವರು ಸಿಗುತ್ತಾರೆ. ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಆಟ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಂತಹ ಸಾಮೂಹಿಕ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಜನಪದ ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರು ಇಂದಿಗೂ ಮುನ್ನೆಡೆಯಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದು, ಇವರೇ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ನಟನೆಯಲ್ಲಿ ಮಡಿವಂತಿಕೆಯನ್ನು ತಂದಿತು. ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು ಸುಶಿಕ್ಷಿತರಿಗಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುವ ನಾಟಕವನ್ನು ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ಅಥವಾ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟ ನಟಿಯರು ವಿವಿಧ ನಾಟಕಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಔಪಚಾರಿಕ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಸಂಗೀತಗಾರರು, ನಿರ್ದೇಶಕರು, ನಾಟಕಕಾರರು ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ಬಂದವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟನಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರು ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು, ಪ್ರಬುದ್ಧರು ಮತ್ತು ವಿಚಾರವಂತರು ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಜನರ ಯೋಚನೆಗಳು, ವಿಚಾರಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ. ಯುರೋಪ ವಿಚಾರ ಧಾರೆಗೆ, ರಂಗತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇವರು ಶರಣಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೇರಿಸುವ ಹುಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೇ ಅದು ಸಿಗದಂತಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ಇರುವುದು ಮುಂಬಾಯಿ, ದೆಹಲಿ ಮತ್ತು ಕಲಕತ್ತಗಳಂತಹ ನಗರಗಳಲ್ಲಿಯ

ಬಹುಮಹಡಿ ಕಟ್ಟಗಳ ಹವಾನಿಯಂತ್ರಿತ ಕೋಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಟಿ.ವಿ. ಮತ್ತು ರಜತ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ವರ್ಣಮಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದುಕು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದಲ್ಲ. ದಿನಪತ್ರಿಕೆ, ಮಾಸಿಕ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸಿಗಲಾರದು. ಆದರೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಇಂತಹ ಬದುಕನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಾ, ಟೀಕಿಸುತ್ತಾ ನಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವರು ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರು. ಅಕ್ಯಾಡೆಮಿಕ್ ಶಿಸ್ತು ಇರದೇ ಇದ್ದವರು ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಅಪ್ರಬುದ್ಧರು. ಆದರೆ ಜಾಣರೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ರೂಪಿಸಿದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಗತಿ ಏನಾಗಿದೆ ? ಇವರೇ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದರು ಎಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು ಇದೆಯೇ ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಿ ಕೆಲವರು ಹುಬ್ಬು ಏರಿಸಿದರೂ ಇದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿದೆ. ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ಯಾವುದನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆಯೋ ಅಂತಹ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಲ್ಲಿದೆ ? ನಾಡಿನ ಒಂದು ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಜನ ಪ್ರಬುದ್ಧರ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಸವಾಲು ಹಾಕಿದರೆ ತೀರಿತೆ ? ಯಾವುದು ನಾಡಿನಾದ್ಯಂತ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಹವ್ಯಾಸಿಯವರು ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾರರು. ಅವರು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕು ಎಂಬ ಹಟವನ್ನು ಯಾರು ತೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ? ಅವರೇನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಲೋಕದ ಸಾರ್ವಭೌಮ ಸಾಮ್ರಾಟರೆ ? ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳು ಜನಪದದ ವಿವಿಧ ಆಟಗಳು ನಾಡಿನ ಮೂಲೆ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಜರುಗುತ್ತಿವೆ. ಇದೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದರ ಬೇರು ಕನ್ನಡ ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಇಳಿದಿದೆ. ತಥಾಕಥಿತ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ಕಲಾವಿದರು, ನಾಟಕಕಾರರು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಈ ಸತ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾಲ ಬಂದಿದೆ. ಇದ್ದ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ದೇಸೀಯ ರಂಗಪರಿಕರಗಳ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನಿಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ವೃತ್ತಿನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಕೂಡದು. ಕನ್ನಡ ವಿಲಾಸಿ ತಂಡಗಳ, ನಟ ನಟಿಯರ, ನಿರ್ದೇಶಕರ, ಸಂಗೀತಗಾರರ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಲೇಖನಗಳು ಹಲವು ಆಕರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಲಬ್ಧವಿರುವದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಕೈ ಬಿಡಲಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಕನ್ನಡ ವಿಲಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತೇವೆಯೊ ಅದು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಆಡಿದ ಪಾತ್ರದ ಕುರಿತು ಗಮನಹರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖಾಂತರ ಬೀಜಾಂಕುರವಾಯಿತು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಇದರಿಂದ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳು ಒದಗಿ ಬಂದವು. ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ ಮತ್ತು ಕಾರಂತರನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಇಂದಿನ ಕಂಬಾರ, ಕಾರ್ನಾಡ, ಲಂಕೇಶ ಮತ್ತು ಪಾಟೀಲ (ಚಂಪಾ)ರವರೆಗೆ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಸರಳವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಹಜವಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಪಡಿಸಿದ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾಟಕ ಆಡಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟದ್ದು

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ. ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಗಟ್ಟಿಗೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿಯ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಯುವಕರು ಸಂಘಟಿತರಾಗಿ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದರಿಂದ ಇದು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಯೂರಿತು.

ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಾವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ನಟ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಗೌಣವಾದರು. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ಅಕ್ಷರಶಃ ಆಳಿದನು. ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಸಂಸ ಮತ್ತು ಪರ್ವತವಾಣಿಯಂಥವರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಗತಿಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಆಡಬೇಕು ಎಂದು ಕೆಲವು ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡಿದಂತಿದ್ದವು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೂಡ ನಾಟಕದ ಕರ್ತೃ ಯಾರು ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡೇ ನಾಟಕವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಲು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದನು. ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಪ್ರಮುಖನಾದನು. ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನಮಾನವನ್ನು ಸ್ಥಿರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡನು. ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರಂಥವರು ನಟ-ನಟಿಯರ ಮೇಲೂ ನಾಟಕಕಾರರ ಮೇಲೂ ಪ್ರಭುತ್ವ ಸಾಧಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಹೀಗಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರನ ಮಧ್ಯ ಕಂದಕವೇರ್ಪಟ್ಟು ಒಟ್ಟು ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಕಳೆಗುಂದಿದವು. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವರೆಲ್ಲರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳ ಸಲುವಾಗಿ ಕಚ್ಚಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗಿ ಒಂದು ಶತಮಾನ ಕಳೆದರೂ ಯಾವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನೂ ಇಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಇದು ಇಂದಿಗೂ Avant-garde ಕಲೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥರ ಕೆಲ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

"At least in the immediate present it looks that the future of the drama of Karnataka depends on the amateur theatricals until such a time when the professional theatre of a bigger order comes into being. The amateur stage needs to consolidate itself. Instead of being an incidental of festivals, association annuals and college gatherings, it has to acquire more strength and attain a higher status. It has to realise that popular support is an essential precondition of the existence of the stage. It has to shed its snobbish airs of superiority and meet even the illiterate audience half way"[26]

ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಜನಪದ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದಂತೆ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೂ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲೂ ಹೊಸ ಜಾಡನ್ನು ಹಿಡಿದಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕತೆ, ಸಮಕಾಲೀನತೆ, ವೈಚಾರಿಕತೆ, ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಾಗಿದ್ದವು.

26. H. K. Ranganath, *The Karnataka Theatre*. P.224

ನಂತರದ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಬದಲಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಂತ್ರಗಳು ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಆದರೆ ಇದು ಸಾಮಾಜಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಡಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವ ರಂಜನಾ ಸಾಮಾರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದು ಕೊಂಡಿತು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಾವು ಆರಿಹೋಯಿತು. ಕೈಲಾಸಂರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆ, ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿತ್ರಣ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ಹಾಳುಗೆಡವಿತು. ಈ ಕುರಿತು ರಾ. ಅನಂತಕೃಷ್ಣ ಶರ್ಮ ಹೇಳುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ : "ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ರಸದ ಮಾತು ಹಾಗಿರಲಿ, ಭಾವ ತೀವ್ರತೆಗೆ ಕೂಡ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ, ಓದಿದಾಗ, ನಮಗೆ ಆಗುವ ಅನುಭವ, ಅಕ್ಕದ ಮನೆಗೋ ಪಕ್ಕದ ಮನೆಗೋ ಹೋಗಿ, ಘಂಟೆ ಹೊತ್ತು ಲೋಕಾಭಿರಾಮವಾಗಿ ಹರಟೆ ಹೊಡೆದು ಕಾಲಕ್ಷೇಪ ಮಾಡಿ ಬರುವಾಗಿನ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಥಿರವೂ ಅಲ್ಲ, ಹೆಚ್ಚು ವಿಶಾಲವೂ ಅಲ್ಲ. ...... ಯಾವ ಉದಾರಾದರ್ಶಕ್ಕಾಗಲೀ, ಉದಾತ್ತಭಾವಕ್ಕಾಗಲೀ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಿಲ್ಲದುದರಿಂದ, ಇಲ್ಲಿನ ಯಾವ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಸತ್ವವಿಲ್ಲ."[27]

ಉಪಸಂಹಾರ

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳು, ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬರುವ ಸುಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ನಾಡಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವವು. ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳು ನಾಗರಿಕತೆಯ ಹಿರಿಮೆಗೆ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿವೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಅದರ ನಾಟ್ಯ, ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ವೃದ್ಧಿಸುವುದು, ಅವರ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮೊನಚುಗೊಳಿಸುವುದು, ಹೃದಯ ವೈಶಾಲ್ಯತೆಯನ್ನು ಇಮ್ಮಡಿಸುವುದು, ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ಕಲೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕಲೆ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬರಲೇಬೇಕಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕೈಕೊಂಡಾಗ ಸ್ವಲ್ಪ ಎದೆಗುಂದಿದಂತಾಗುವುದಾದರೂ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಇತಿಹಾಸವಾಗಿವೆ ಎಂದು ಅನ್ನಿಸದು.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಲು ನಾಟಕ, ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರ, ನಟ-ನಟಿಯರ, ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಅವಶ್ಯಕ ಎಂದೆನ್ನಿಸದು. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೆ, ಅವು ಗೈದ

---

27. ರಾ. ಅನಂತಕೃಷ್ಣ ಶರ್ಮ : ನಾಟಕೋಪನ್ಯಾಸ, ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂ. ೨೧, ಸಂ.೧. ಕೃಪೆ, ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ, *The Karnataka Theatre*, ಪುಟ ಸಂ. 209

ಸಾಧನೆಯ ಬಗೆಗೆ, ಅನುಭವಿಸಿದ ಸೋಲು ಗೆಲುವುಗಳ ಬಗೆಗೆ, ಇಟ್ಟ ಹೆಜ್ಜೆಗಳ ಬಗೆಗೆ, ಹಾಕಿ ಕೊಟ್ಟ ಮಾರ್ಗದ ಬಗೆಗೆ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಗಮನ ಹರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಇದರ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಕೈಕೊಂಡಾಗ ಹಲವು ಮಗ್ಗಲುಗಳನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿದಾಗ ಒಂದು ಸಂಗತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೆಂದರೆ, ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ವಿಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡ ಮತ್ತು ಇವುಗಳ ನಾಡಿಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದು ಹುಟ್ಟಿ ಬರಬೇಕಾಗಿರುವುದು. ಇಂತಹದೊಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಮಗ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಹಾಗೆಂದು ಇದು ಬ್ರೆಖ್ಟನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ರಂಗಭೂಮಿ ಈಗಾಗಲೇ ಬಂದು ಹೋಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಶಿಶುವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬರುವ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಇದಾಗಬೇಕಿದೆ. ಇಂಥ ಸಮಗ್ರ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನನವಾಗುವುದನ್ನು ನಾವು ತೆರೆದ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ಎದುರು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ - ಮೂರು

ನವೋದಯದ ನಾಟಕಕಾರರು

- ನವೋದಯ ಚಳುವಳಿ
- ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆ
- ಟಿ. ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ
- ಶ್ರೀರಂಗ

ನವೋದಯ ಚಳುವಳಿ

ಪೀಠಿಕೆ

ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಹಲವು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಬಹುದು. ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆರಂಭಗೊಂಡ ನವೋದಯ ಚಳುವಳಿ ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಗೊಂಡು, ನಾಡಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಯೂರಿತು. ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ನವೋದಯ ಚಳುವಳಿಗೆ ಕಾರಣಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಇವು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪ್ರೇರಣೆ ಅಥವಾ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವು ಎನ್ನಬಹುದು. ನವೋದಯ ಚಳುವಳಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ವಾತಾವರಣ ದೇಶದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಯವರು 'ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಗೀತಗಳು' (೧೯೨೨) ಕವನ ಸಂಕಲನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಮೊದಲೇ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ್ದಿತು. ಆದರೆ ಶ್ರೀಯವರು ಔಪಚಾರಿಕವಾಗಿ ಈ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ವಾಗತಗೀತೆ ಹಾಡಿದರು. ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕವಾಗಿ ವಿವಿಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಜನ್ಮತಳೆದು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನೆಲೆಯೂರಿದವು. ಭಾವಗೀತೆ, ಸುನೀತ, ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕ, ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ, ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರವಾಸಕಥನಗಳಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಬೆಳೆದು ಬಂದವು. ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶೇಷತೆ ಏನೆಂದರೆ, ಒಂದು ಕಡೆ ಕುವೆಂಪು ಬೇಂದ್ರೆಯವರಂಥ ಕವಿಗಳು ಕಲ್ಪನೆಯ ಬೆನ್ನಟ್ಟಿ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸಿರುವುದು, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಮಾಸ್ತಿ, ಕಾರಂತ, ಕುವೆಂಪುರಂಥ ಲೇಖಕರು ವಾಸ್ತವಿಕ ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆದುದು, ಅಲ್ಲದೇ ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ವಾಸ್ತವತೆ ನವೋದಯದ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು, ಭಾವಪರವಶತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾರದು, ಆದಾಗ್ಯೂ ವಾಸ್ತವವಾದ ರಮ್ಯವಾದದ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆದ ಚಳುವಳಿ ಅಲ್ಲ, ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ರಮ್ಯವಾದಗಳ ಮಧ್ಯೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದರೂ ಅವು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ಬಣಗಳಲ್ಲ, ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ನವೋದಯದ ಲೇಖಕರು ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ನವೋದಯದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಗತಿಯನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿದರು. ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆ, ಮಾಸ್ತಿ ಜಡಭರತ, ಸಂಸ, ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರಂಥ ಲೇಖಕರು ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರೂ ಅವರು ಯಾರೂ ವಾಸ್ತವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ವಾಸ್ತವತಾ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಅದರ ಮೂಲಭೂತ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಆದರೆ ನವೋದಯದ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು, ಭಾವುಕತೆ, ಉದ್ರೇಕಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕಕಾರರು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ

ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟರು? ಅವರ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಎಂಥದು? ಅವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಕಾಣ್ಕೆ ಎಂಥದು?ಎಂಬ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆ

ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕವು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಜಾರ್ಜ್ ಲುಕ್ಯಾಕ್ಸ್ ಹೇಳಿರುವುದು ಬಹಳ ಸಮಂಜಸವಾಗಿದ್ದು ಇದನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು.

ನಾಟಕ ಶಾಲೆ ಅಥವಾ ರಂಗಭೂಮಿಯು (ಜನಪದ ಮತ್ತು ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ) ಒಂದು ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿ (ಈಚೆಗೆ ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ಒಂದು ಉದ್ದಿಮೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ಭಾರತದ ಸರ್ಕಾರ ನಿರ್ಧರಿಸಿದೆ) ಬೆಳೆದದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕವು ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ Lenz, Grabbe,Goethe,Schiller ಎಂಬ ಲೇಖಕರು ಬರೆದರು. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಬಹಳ ಅವಶ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಕುರಿತು ಲುಕ್ಯಾಕ್ಸ್ ಹೇಳುವದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. " For bourgeois drama is the first to grow out of conscious class confrontation; the first with the set intention of expressing the patterns of thought and emotion, as well as the relations with the other classes- of a class struggling for power and freedom."[1]

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ, ಅರಮನೆ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಳು ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಚುರುಕಾಗಿ ನಡೆಯಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದವು. ಆ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದು, ಆ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ನಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಸಂವಹನವನ್ನು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗೀದಾರರಾಗುವುದರೊಂದಿಗೆ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಆದರೆ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಸಂಘಟಿತ ಆರ್ಥಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಂದ ಬೇರೆಯಾದನು. ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ-ಬೇರೆ ವರ್ಗಗಳಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಪಾತ್ರಗಳವೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಮೇಲೂ, ಕುಲೀನ ವರ್ಗದ ಮೇಲೂ ಇದ್ದದ್ದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಕೀಳು ವರ್ಗದಿಂದ

---

1. Ed. Eric Bentley, *Theory of the Mordern Stage*, George Lukacs, The Sociology of Modern Drama. pp. 425

ಬಂದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೀಳರಿಮೆಯನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವದರ ಮೂಲಕ ನಾಯಕನ ಸಭ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಕೊಂಡಾಡಲು ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಬದುಕಿನ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಹೋರಾಟಗಳ ಪರಿಚಯ ನಮಗಾಗುವದು ಬೂರ್ಜ್ವಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಣಯದ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಸಂಗ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ Value judgement ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧರಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಅನುಭವಿಸುವ ಯಾತನೆಗಳು , ಸೋಲು ಗೆಲುವುಗಳು, ಸುಖ ದುಃಖಗಳು, ಸಾವು ನೋವುಗಳು ಮತ್ತು ಕೊನೆಗೆ ಅವು ತಲುಪುವ ಸ್ವರ್ಗ ನರಕ ಜಗತ್ತುಗಳು ಎಲ್ಲವೂ ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧರಿತ ; ನಟ, ನಾಟಕಕಾರ ಪ್ರಕ್ಷೇಕ ಇವರು ಒಂದೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗೀದಾರರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಸ್ವೀಕೃತ ಮೌಲ್ಯ, ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಅಥವಾ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಮಾರ್ಪಾಡು ಮಾಡುವ, ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುವ ಅಥವಾ ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ಹೊಸ ನೆಲೆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅವರಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ, ಲಕ್ಯಾಕ್ಸ್ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ, "In the new drama not merely passions are in conflict but ideologies *Weltan schauungen,* as well. Because men collide who come from differing situations, value judgements must necessarily function as importantly, at least, as purely individual characteristics ...."[2]

ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಅವನು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ವಾತಾವರಣದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದು. ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಗಳು ಹಿಂದೆಂದಿಗಿಂತಲೂ ಇಂದು ಹೆಚ್ಚು ಜಟಿಲವಾಗಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದವು. ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಕಲ್ಪನೆ ಹಿಂದಿನಗಿಂತಲೂ ಬಹಳ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಇಂದು ಬೆಳೆದಿದೆ. ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ ವೃದ್ಧಿಯಾದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ನಾಟಕದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಎದುರಿಸುವ ದೊಡ್ಡ ಸವಾಲು ಯಾವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಲುಕ್ಯಾಕ್ಸ್ ಚೆನ್ನಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

In Greek and even in Shakespearean drama we can still easily distinguish between man and his environment, or, speaking from the viewpoint of drama, between the hero and his destiny. But now these lines of division have blurred. So much of the vital centre streams out of peripheries, and so much streams from there into the vital

2. Ed. Eric Bentley, *Theory of the Mordern Stage*, George Lukacs, The Sociology of Modern Drama. pp. 426

centre of man, that the concepts which distinguish man from his environment, flesh from spirit, free will from circumstance, hero from destiny, character from situation, are nearly deprived of meaning in the face of the complexity of constant interactions. Destiny is what comes to the hero from without. If we are to continue composing dramas, we must hold to this definition regardless of whether it is true in life; otherwise we would find it impossible to maintain the contending parties in equilibrium [Suppossing a two dimension composition], nor would there be foreground or background ----------Most simply, what must be located is the equilibrium between man and the external world; the relation of a man to his action, to the extent that his action is really still his."[3]

ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯನ ಒಟ್ಟು ಬದುಕು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅವನ ಪಾಲು ಎಷ್ಟು, ಅವನ ವಾತಾವರಣದ ಭಾಗವೆಷ್ಟು ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗದು ಎನ್ನುವುದು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ದುರಂತ ಹುಟ್ಟದಿರುವುದೇ ಅವನ ದುರಂತವಾಗಿದೆ. ಬದಲಾದ ರಾಜಕೀಯ , ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟುವುದು ದು:ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೇ, ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಮಾನವನಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕೀಯ' ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಗಳು, ಸಂದರ್ಭಗಳು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿವೆ. ಅವನು ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲಾರ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವು (ಕ್ರಿಯೆಗಳು) ಸ್ವತ: ಅವನವೇ ಎಂದುಕೊಳ್ಳಲು ಅವನೇ ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯ ದುರಂತ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ? ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ; ದುರಂತ ನಾಯಕ ತನ್ನ ದುರಂತ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ತಾನೇ ಮಾಡುತ್ತಾನೆಯೆ? ಒಂದು ವೇಳೆ ಅವನು ಮಾಡದಿದ್ದರೆ, ಇದನ್ನು ದುರಂತ ಎಂದು ಹೇಗೆ ಪರಿಗಣಿಸುವುದು? ಇಂಥ ಒಂದು ಜಟಿಲ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವ ನಾವು ಲುಕ್ಯಾಕ್ಸನ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೇ ಸ್ಫುರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. " 1. We have to ask whether there can still be a drama "[4]

ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಜಗತ್ತಿನ ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಮೂರು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಜನನ ಹಾಗೂ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಒಟ್ಟು ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಬಗೆಗೆ

3. Ed. Eric Bentley, *Theory of the Mordern Stage*, George Lukacs, The Sociology of Modern Drama. pp. 427
4. Ed. Eric Bentley, *Theory of the Mordern Stage*, George Lukacs, *The Sociology of Modern Drama*. pp. 425

ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನಮಾನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಈ ಮೂರೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವುಗಳು. ಹೀಗಾಗಿ ಇವುಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಪರಂಪರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಲುಕ್ಯಾಕ್ಸ್ ಇಂಥದೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ತಳೆಯಲು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಕಾರಣಗಳು ನಿಜಕ್ಕೂ ಎಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ರಂಗಕರ್ಮಿಯೂ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವವು. ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವ ಅಸಹಾಯದ ಬದಲಿಕೆ ಗಂಭೀರ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿದೆ. ಅವನು ನಾಟಕ ಅಗಟರಲು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಕಾರಣ ಸಂವಹನದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ. (The problem of expression) ಸಂವಹನದ ಸಮಸ್ಯೆ ನಾಟಕದ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಸಮಸ್ಯೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು. ನಾವು ಆ ಬಗೆಗೆ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಲುಕ್ಯಾಕ್ಸನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. "........... a drama remains possible so long as the dynamic force of the will is strong enough to nourish a struggle of life and death dimension, where the entire being is rendered meaningful "[5]

ನಾಟಕಕಾರನಾದವನು ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮನಗಾಣುವದು ಬಹಳ ತುರ್ತಿನ ಮಾತಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಅವನು ಸಂವಹನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆ ಕೈಕೊಂಡ ಲೇಖಕರಿಗೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಸಂವಹನ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ ಸಂವಹನದ ಎರಡು ಮಗ್ಗುಲುಗಳಾಗಿವೆ. ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಯಾವ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಲುಕ್ಯಾಕ್ಸ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಸಾವಿನ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುವುದು. ಇದು ಭಾಗಶಃ ತಂತ್ರಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಭಾಗಶಃ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಬದುಕಿನ ಹಾಗೂ ಅನುಭವದ ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುವ ಲೇಖಕನ ಹಂಬಲ, ತುಡಿತ, ತಂತ್ರ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಒಂದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವ ಯಾವ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವದು ತಿಳಿಯದೇ ಲೇಖಕ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕುತ್ತಾನೆ. ಸಂವಹನದ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಎಲ್ಲ ಲೇಖಕರಿಗೂ ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಗಂಭೀರ ಸ್ವರೂಪ ತಾಳಿ ಹಲವಾರು ತಂತ್ರಗಳು, ಶೈಲಿಗಳು ಇದನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕಲು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಇದು ಬಗೆಹರಿಯಬಹುದು ಎಂದು ಅಂದುಕೊಳ್ಳಲು ಒಂದು ಶತಮಾನ ಬೇಕಾಯಿತು. ಆದರೆ ಈಗ ೨೧ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಡುವ ನಾವು ಇದೇ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಇನ್ನೂ

---

5. Ed. Eric Bentley, *Theory of the Mordern Stage*, George Lukacs, *The Sociology of Modern Drama*. pp. 425

ಗಂಭೀರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಲಿದ್ದೇವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕದಂತಹ ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುವುದು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿಗೆ Mythology ಯ ಕೊರತೆಯಿದೆ. ಲುಕ್ಯಾಕ್ಸ್ ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. "The new life lacks a mythology ; what this means is that the thematic materials of tragedies must be distanced from life artificially " [6].

ಇಂತಹ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಲುಕ್ಯಾಕ್ಸ್ ಈ ಶತಮಾನದ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶಕನಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ತರುವಾಯ ಯುರೋಪಿನ ನಾಟಕದ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಕುರಿತು, ಲಕ್ಯಾಕ್ಸನಷ್ಟು ಚಿಂತನೆ ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಅವನು ಪುರಾಣಕಥೆಯ (Mythology) ಸೌಂದರ್ಯ ಗುಣ ಗ್ರಾಹಕತೆಯ ದ್ವಿಗುಣ ಮಹತ್ವದ ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹವಾದವು.

" In the first place it projects, in the concrete symbols of concrete fables, man's vital emotions concerning the most profound problems of his life. These fables are not so rigid that they can not incorporate displacements of the general sensibility, should these occur. Should it happen, however, the retained elements will always overweigh the added elements; the perceptible event will amount to more than the new way of valuing it. The second aspect, and possibly the more important, is that the tragic situation so expressed is held at a constant natural distance from the public-a constant distance, since the event is projected into vast dark distance of time. A natural distance, since subject and content, and indeed form, have been moulded in the public's midst as something their own life partakes of, something passed along from their ancestors and without which life itself could scarcely be imagined "[7]

ಇಂತಹ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ, ಮತ್ತು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳು, ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರಲ್ಲಿ ಮೂಲತಃ

---

6. Ed. Eric Bentley, *Theory of the Mordern Stage*, George Lukacs, *The Sociology of Modern Drama*. pp. 445
7. Ed. Eric Bentley, *Theory of the Mordern Stage*, George Lukacs, *The Sociology of Modern Drama*. pp. 446

ನಾಟಕೀಯ ಅಂಶಗಳು ಇರದೇ ಇರುವುದರಿಂದಲೂ, ಸಮಾಜದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲೂ ಈ ಅಂಶದ ಕೊರತೆ ಇರುವದರಿಂದಲೂ ನಾಟಕಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಬದುಕು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ ; ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲ ರಂಗದಲ್ಲೂ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ತುಂಬಿಹೋಗಿದೆ. ಪುರಾಣಕಥೆಯು ಸಾಂಘಿಕ ಅಥವಾ ಸಮುದಾಯದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣಕಥೆ ನಾಟಕದಿಂದ ದೂರಾದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಬದುಕು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಬದುಕಿಗೆ ಮೇಳೈಸದ ಕಾರಣ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಡೆಯಲ್ಲೂ ಸಮುದಾಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ವಿಷಮತೆ, ವಿಘಟತೆ ತುಂಬಿ ಹೋಗಿ ನಾಟಕ ಕಲೆ ದೂರವಾಗತೊಡಗಿದೆ.

ಈ ಒಂದು ಸಂದಿಗ್ಧ, ಸಂಕ್ರಮಣ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ... ಗಟ್ಟಿ ನೆಲೆಯನ್ನು, ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹೊಂದದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಂಥವುಗಳ ಸ್ಥಿತಿಗಳ ಅಂದಾಜು ಸಹಿತ ಮಾಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾವು ಕಗ್ಗತ್ತಲಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಪ್ರತಿ ಹೆಜ್ಜೆಯೂ ಇಡುವ ಕನ್ನಡ ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚವೂ ಕಾರ್ಗತ್ತಲಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಸೂರ್ಯ ಚಂದ್ರರ ಬೆಳಕು ತಾಗೀತು ಎಂದು ಅದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ದೂರದ ನಕ್ಷತ್ರಗಳ ಮಿಣುಕು ಬೆಳಕು ಕಂಡರೂ ಅದು ಕಣ್ಣನ್ನು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಸೂರ್ಯ, ಒಬ್ಬ ಚಂದ್ರಮಾತ್ರ ಈ ಗಾಢ ಕತ್ತಲೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಹೊಡೆದೋಡಿಸಿ ಅದನ್ನು ಬೆಳಗಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ಮಣ್ಣಿಗೆ ಇಂತಹ ಯುಗ ಪ್ರವರ್ತಕರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಈ ಆಶಾವಾದಕ್ಕೆ ಆಧಾರ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹಿನ್ನೆಲೆ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಹೇಳಬೇಕಾಯ್ತು ಅಷ್ಟೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಆಧುನಿಕತೆ ಸುರುವಾಗುವದು ನವೋದಯದ ನಾಟಕಕಾರರಿಂದಲೇ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಕಲೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿದ್ದು, ಶಿಷ್ಟತನ ಮತ್ತು ಗಂಭೀರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದು ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಈ ಒಂದು ಯುಗ ಪ್ರವರ್ತಕ ಕೆಲಸ ಮನ್ವಂತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತರುವುದರೊಂದಿಗೆ ಫಲಿಸಲು ಕಾರಣೀಭೂತರಾದವರು ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು. ಇಬ್ಬರೂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಎರಡು ಧ್ರುವತಾರೆಗಳಿದ್ದಂತೆ. (ಆದರೆ ಈಗ ಈ ಧ್ರುವತಾರೆಗಳು ದೂರದೂರಕ್ಕೆ ಸರಿದು ಮಿಣುಕುವ ನಕ್ಷತ್ರಗಳಾಗಿ ಹೋಗಿವೆ) ಇವರಲ್ಲದೆ ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆ, ಮಾಸ್ತಿ, ಕಾರಂತ, ಸಂಸ, ಪರ್ವತವಾಣಿ ಮುಂತಾದವರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಈ ಸಿದ್ಧನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹೊಸತುಗಳಿಗೆ, ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಈ ಕಾಲದ ನಾಟಕದ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ಉಲ್ಲಾಸದಾಯಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಟಿ. ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ

ಪೀಠಿಕೆ :

ಟಿ. ಪಿ.. ಕೈಲಾಸಂರು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಹಲವು ಹೊಸತನಗಳಿಗೆ ಕಾರಣಪುರುಷರಾಗಿದ್ದು, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಅದಕ್ಕೆ ಜನ್ಮದಾತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂರು ಬರೆದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ'. ೧೯೧೮ ರಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನ ಡಿ.ಎ. ಸಂಸ್ಥೆಯವರು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಬಹುಮಾನ ಪಡೆಯುವುದರ ಮೂಲಕ, ಮೊದಲ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಪಾತ್ರವಾಯಿತು. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರು ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಥಮ ಬಹುಮಾನದ ತೀರ್ಪು ನೀಡಿದವರು ಎನ್ನುವದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ಮೊದಲ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ; ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ; ಮೊದಲ ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕ (ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆ ಪ್ರಹಸನ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಪಾತ್ರವಾದರೂ 'ಸಾಮಾಜಿಕ' ಶಬ್ದದ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥ ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿದೆ). ಈ ನಾಟಕ ಹೀಗೆ ಮೂರು ಮೊದಲುಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ'ಯಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಕೈಲಾಸಂರ ನಾಟಕ ವೃತ್ತಿಜೀವನ ಅವರ ಅಂತ್ಯದ ವರೆಗೂ ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ಮುನ್ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿತು. ಕೈಲಾಸಂರದು ನಾಟಕ ಕಟ್ಟುವ (ಬರೆಯುವ) ನಾಟಕ ಆಡುವ, ನಾಟಕ ಚಿಂತಿಸುವ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಜೀವಿಸುವ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚದ ಹೊರಗಡೆ ಕೈಲಾಸಂರಿಗೆ ಯಾವ ಪುರುಷಾರ್ಥವೂ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ ಅಂತಾ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾಸಂ ಸುಮಾರು ೧೭ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, ೪ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಬರೆದರು. ಜನ್ಮಜಾತ ನಟರೂ ಆದ ಕೈಲಾಸಂರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ನಟನಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಗೆದ್ದರು. ನಾಟಕದ ಬಂಧ, ವಸ್ತು, ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ ಎಲ್ಲ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲೂ ಕೈಲಾಸಂರು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಂದರು.

ಆದರೆ ಕೈಲಾಸಂ ಪರಂಪರೆ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬಾರದಿರಲು ಅವರೇ (ಕೈಲಾಸಂರೇ) ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಾವು ಬರೆಯದೆ ತಮ್ಮ ಶಿಷ್ಯರಿಂದ ಬರೆಯುಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ದೋಷಗಳು ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದವು. ಕೈಲಾಸಂರ ವಾಸ್ತವತೆ, ಸಾಮಾಜಿಕತೆ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯ ಕೊರತೆಯಿದೆ. ಇವು ಕೈಲಾಸಂರು ಹಾಕಿದ್ದ ಮುಖವಾಡಗಳಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ಈ ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ತೆಗೆದು ನೋಡಿದಾಗ ಕೈಲಾಸಂರು ವೈದಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಿಟ್ಟಿರುವ ಒಬ್ಬ ಆಚಾರ್ಯರಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿ, ಬದುಕು, ವಿಚಾರಧಾರೆ, ನಾಗರಿಕತೆ, ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ಕೈಲಾಸಂರು, ಪಾರಂಪರಿಕ

ನಂಬಿಕೆ, ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾಸಂರ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದು ಸಮಕಾಲೀನ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಕಳೆದು ಹೋಗಿದೆ.

ಟ. ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಜನ್ಮಜಾತ ನಟರೂ ಆದ ಕೈಲಾಸಂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸರ್ವತೋಮುಖ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣೀಭೂತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯ ಬಿಗಿ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಿರುವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಕೀರ್ತಿ ಕೈಲಾಸಂರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅವರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ತಂದದ್ದಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಕೈಲಾಸಂರವರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತಂದರೆನ್ನಲಾದ ಪರಂಪರೆ ಮುಂದುವರಿಯಲೇ ಇಲ್ಲ. ಅವರು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪರಂಪರೆ ಹಾಕಿಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅವರು ಸುಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನಾಗಿಸಿದರು ಎನ್ನುವುದು ನಿರ್ವಿವಾದ.

ಕೈಲಾಸಂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರ ಹೇಗಿತ್ತು ಎಂಬುದರ ಕಡೆ ಒಂದು ಪಕ್ಷಿನೋಟ ಬೀರೋಣ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರದಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಗಾಢ ಜಡತ್ವವೇ ಬಂದಿತ್ತು. ಕ್ಲೀಷೆಯಾದ ಭಾಷೆ, ಹಳಸಿದ ಕಥಾ-ವಸ್ತು, ಅತಾರ್ಕಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಅಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಜೀವನ ದರ್ಶನದ ಅಭಾವ, ಬದುಕಿಗೆ ದೂರವಿರುವ ಚಿಂತನೆ - ಈ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು, ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತ್ತು. ಇದೆಲ್ಲ ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಫಲ. ಇನ್ನು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಗತಿ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಜಾನಪದ ಆಟಗಳ ವಸ್ತು ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸದಿಂದಲೂ ಮಹಾಭಾರತ ರಾಮಾಯಣಗಳಿಂದಲೂ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ವಸ್ತುಗಳು ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದಲ್ಲಿರದೆ, ಬಾಯಿಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಲಭ್ಯವಿದ್ದವು. ಹೀಗಾಗಿ ಇವುಗಳಿಗೆ ಲೇಖಕನ ದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಅನುಭವದ ಕಾವು ತಟ್ಟದೆ ಜನಮನದಿಂದ ದೂರಾಗತೊಡಗಿದ್ದವು.

ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಬದುಕು ಬಹಳ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗತೊಡಗಿ, ಸಂಬಂಧಗಳು ವ್ಯವಹಾರಗಳಾಗತೊಡಗಿದ್ದವು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವನ ಬದುಕು, ಭಾವನೆ, ವಿಚಾರ, ದರ್ಶನಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗತೊಡಗಿದ್ದವು. ಇದಲ್ಲದೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತ, ದೇಶದಲ್ಲಿಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಆಂದೋಲನ; ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ ಅಸಮಾನತೆ ; ಜಾತೀಯತೆ, ಮತಾಂಧತೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಘಟನೆ ಈ ಹಲವು

ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಬದುಕು ತುಂಬಾ ಜಟಿಲವಾಗಿತ್ತು. ಇಂಥ ಬದುಕನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಲು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಾಗಲಿ, ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಾಗಲಿ, ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋದಾಗ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿ ಜನ್ಮ ತಾಳತೊಡಗಿತು. ಈ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕೈಲಾಸಂ ಬಹಳ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಕೈಲಾಸಂ ಅವರು ವಾಸ್ತವತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಹೊಂದಿದವರಾಗಿದ್ದರು. ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಬದುಕು, ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ಬದುಕು ಆಗಲೇಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಅಭಿಮತವಾಗಿತ್ತು. 'ನಾಟಕ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿ' ಎನ್ನುವದು ಅವರ ನಂಬಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು ತಂದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಅವರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ವಾಸ್ತವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ರೂಪಗೊಂಡಿದ್ದು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿಯೇ. ಅವರು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡು ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿ ಆ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದರು.

ರಾಜ-ಮಹಾರಾಜರು, ದೇವ-ದೇವತೆಗಳು, ಅತಿ ಮಾನವ -ದೇವ ಮಾನವರು, ಸುರರು, ದಾನವರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮೆರೆದಾಡುವುದನ್ನು ಮತ್ತು ಅವರ ಆರ್ಭಟೆ, ಅಟ್ಟಹಾಸವನ್ನು ತಡೆದು ಅವರ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರನ್ನು, ದರಿದ್ರರನ್ನು ತಂದ ಕೀರ್ತಿ ಕೈಲಾಸಂರವರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಮಲಗಿ ನಿದ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಾಜವನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸದರು. ಎಲ್ಲವೂ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ ಎಂದು ಸುಖ ನಿದ್ರೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಹನೀಯರಿಗೆ 'ಎಲ್ಲವೂ ಚೆನ್ನಾಗಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದರು; ವಿಧವೆಯರನ್ನು ಕಂಡರೆ ಸಹಿಸದ ಜನರೆದುರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ವಿಧವೆಯರನ್ನೇ ತಂದ ಕೈಲಾಸಂರವರ ಸಾಹಸ ದೊಡ್ಡದು. ಸಮಾಜವನ್ನು ಉದ್ಧಾರ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಸಾಹಿತಿಯದು, ಹೌದೊ ಅಲ್ಲವೋ ಆ ಮಾತು ಬೇರೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೆಲಸ ಸಮಾಜದ ಗತಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸುವುದಲ್ಲ, ಜನರ ಕಲ್ಯಾಣವನ್ನು ಮಾಡುವುದಲ್ಲ, ಮನರಂಜನೆ ನೀಡುವುದೇ ಅದರ ಆದ್ಯ ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದುವೆ ಅದರ ಅಂತಿಮ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಜನಮನದಲ್ಲಿ ಅರಿವು ಮೂಡಿಸುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎರಡನೆಯ ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಮಾಜದ ಉದ್ಧಾರವೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಶಯವಾದಾಗ ಅದು ಕಲೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯಲಾರದು ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಕೊರತೆ ಅನುಭವಿಸಿ ಸೋಲುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯ ಎಲ್ಲ ಬರಹಗಾರರ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಇದೇ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜೋದ್ಧಾರವೇ ತಮ್ಮ ಆದ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯ ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ ಎಂದು ಹೊರಟ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ, ಬಂಡಾಯ, ದಲಿತ ಬರಹಗಾರರ ಮಾತು ಬೇರೆ. ಸಮಾಜದ ಕಳಕಳಿ ಇರಕೂಡದು ಎಂದಲ್ಲ.

ಕೈಲಾಸಂರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಭಾಷೆಯೇ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಮಿತಿಯಾಗಿದೆ. ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಯಾವ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಕೈಲಾಸಂ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರೋ ಅದೇ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಸೋತಿದ್ದು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಬದುಕಿನ ಒಂದು ವಿಪರ್ಯಾಸ. ''ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ವೈಭವೀಕೃತ ಮಾತುಗಳು, ಅತೀ ಸರಳೀಕರಣಗೊಂಡ ತಂತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಆದರ್ಶಮಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುತ್ತಲೇ ಅಷ್ಟೇ ವೈಭವೀಕೃತ ಮಾತುಗಳನ್ನು, ಆದರ್ಶಮಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಬಿಟ್ಟರು''[8] ಎಂದು ಪ್ರಸನ್ನಾ ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿರುವದು ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ.

ಕೈಲಾಸಂರು ಯೂರೋಪಿನ Bertolt Brecht, George Bernard Shaw ಮತ್ತು Sean O'Casey ಮುಂತಾದವರ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವರು ಮತ್ತು ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ '' ಐತಿಹಾಸಿಕ ಭೌತಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ'' (Historical Materialist response) ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಕೈಲಾಸಂರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿತು. ಈ ಸಿದ್ದಾಂತವು ಬದುಕಿನ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಲು ಮತ್ತು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತ ವಿಶ್ವದ ಬದಲಾಗುವಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತ, ಸಾಮೂಹಿಕ ಯತ್ನದಿಂದ ವಿಶ್ವವನ್ನು ಆನಂ ದ ಸ್ಥಳವನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ಸಂಭವನೀಯತೆಯನ್ನೂ ವಾಂಛೆಯನ್ನೂ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರ ಮೇಲೆ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಭಾವ ಆಗಿರುವುದನ್ನು ಅವರ ಪ್ರತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ 'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ' ಯನ್ನೇ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಕೈಲಾಸಂರವರು ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ಕೆಟ್ಟ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ತಮ್ಮ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಭಾರತೀಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯ ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನೇ ಮಾಡಿದರು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಅವರ ವಿರೋಧವಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಅವು ಬದುಕಿನ ಗತಿಯನ್ನು ತಡೆಯದಿದ್ದರೆ, ಶಾಂತತೆ ಕದಡದಿದ್ದರೆ . ಈ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದುಂಟಾದ ಕೆಟ್ಟ ಪರಿಣಾಮ ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಬದುಕನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. 'ಪಾತು' ಪ್ರಾಚೀನ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿ ಮೆಚ್ಚಿ ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀತಿಯನ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರೆ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಕಾರ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದು ಹೇಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬದುಕಿಗೆ ಅಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಉತ್ತರರಂಗದಲ್ಲಿ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪುಟ್ಟನ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಮಾಧುನ ಪಾತ್ರ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂರ ಮೇಲೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಭೌತಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಾ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಭಾವ ಗಾಢವಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ಅವರ ಇತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

8. ಪ್ರಸನ್ನಾ, ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ, ಪು. 47

ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ

ಕೈಲಾಸಂರವರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಕೃತಿಯಾದ 'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ' ಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ದುಃಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೆ ಸವಾಲು ಎಸೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರು ಮೇಲಿನ ಎರಡು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರಾದರೂ ಅವರು ವಿಡಂಬನೆ ಮಾಡಲು ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕ ಪೂರ್ಣ ಹೊಸ ಜಾಡನ್ನು ಹಿಡಿದು ಬೆಳೆದಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರು ಪ್ರಾಯಶಃ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮಹತ್ವ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕ ಬಂಧದಲ್ಲೂ, ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲೂ, ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೂ, ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ, ರಂಗ ತಂತ್ರದಲ್ಲೂ, ಕೈಲಾಸಂರವರು ನವೀನತೆಯನ್ನು ತಂದಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವೇ 'ಪ್ರಹಸನ ಪಿತಾಮಹ' ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು ಈಗ ಅವರ ಅನ್ವರ್ಥಕನಾಮವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ನಟರ ಮಧ್ಯೆ ಈ ಮೊದಲು ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಕಂದಕವಿತ್ತು. ಕೈಲಾಸಂರವರು ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಿದರು. ಆ ಮುಂಚೆ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸಂಪರ್ಕವಿರಲಿಲ್ಲ. ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ನಟರಿಗೆ ತಾವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೆದುರು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಲಿದ್ದೇವೆ ಎನ್ನುವ ಪರಿಜ್ಞಾನವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. 'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ'ಯ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ರಂಗದಮೇಲೆ ನಾಟಕ ಅಭಿನಯದ ಕುರಿತು, ಸಲಹೆ ಸೂಚನೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ರಂಗಮಂಟಪದ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗೂ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಷ್ಟೇ ಸಾಲದು ಎಂಬಂತೆ ಅವನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿಯೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರ ನೀಡಲು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.

ಗುಂಡೂರಾಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಕಾರ. ಅವನನ್ನು ಸ್ವತಃ ಕೈಲಾಸಂರೆಂದೇ ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಸುಟ್ಟಾಚಾರ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕ. ನಾಟಕಕಾರ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶಕನನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವ ತಂತ್ರ ಜಾನಪದ ಆಟಗಳಾದ ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾರಥಿ, ದೂತೆ, ಭಾಗವತರನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾಸಂರು ಈ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೊಸ ನಮೂನೆಯ ನಾಟಕಯುಗ ಆರಂಭವಾಗಿರುವ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದುದು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕವಾದುದು. ಇದು ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ಮೊದಲ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಕರ್ಕಿ ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆಯ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂರ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಗೂ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆಗೂ ಇರುವ ಮಿತಿಯನ್ನು ಅವರ ಮೊದಲ

ನಾಟಕವಾದ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ಯಿಂದಲೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತ ಬ್ರಿಟೀಷರ ನೇರ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಕೆಲಕಾಲ ಒಳಪಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದಲೂ ಮತ್ತು ನಂತರದ ಅರಸರು ಆಂಗ್ಲ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿ ಆಡಳಿತ ನಡೆಸಿದ್ದರಿಂದಲೂ ಕಾಲ ಕ್ರಮೇಣ ಆ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿತ್ತು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಆಂಗ್ಲ ಶಿಕ್ಷಣ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಜನಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಗಾಢ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಕೈಲಾಸಂರವರಿಗೆ ಈ ವರ್ಗ ಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಕಂಡಿತು. ಈ ಜನಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದು ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಹತ್ತು ಹಲವು ರೀತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಕೈಲಾಸಂರ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸೆಳೆದು ಅವು ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಧಾನ ವಸ್ತುಗಳಾದವು.

'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ನಾಟಕವು ಆಂಗ್ಲ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯ ಕೆಟ್ಟ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ತನ್ನ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದೆಯಷ್ಟೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಹೀಗಿದೆ. ಹಿರಿಯಣ್ಣಯ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾಗೀರಥಮ್ಮರಿಗೆ ಇಬ್ಬರು ಗಂಡು ಮಕ್ಕಳಿರುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಮಗನ ಹೆಸರು ಪುಟ್ಟು, ಎರಡನೆಯವನು ಮಾಧು. ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಓದುತ್ತಿದ್ದು ಪುಟ್ಟ ಪಾಸಾಗಿ ಮಾಧು ಫೇಲಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಪುಟ್ಟು ಓದಿನಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಮಾಧು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನಿಸ್ವಾರ್ಥಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಣ್ಣ-ತಮ್ಮಂದಿರಿಬ್ಬರೂ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಪುಟ್ಟು ತಂದೆಗೆ ಪ್ರೀತಿಯ ಮಗನಾಗಿ ಮಾಧು ತಾಯಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೀತಿಯವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವರಿಬ್ಬರ ಮಧ್ಯ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಕಂದಕವಿದೆ. ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲೂ, ಆಚಾರದಲ್ಲೂ, ಬದುಕಿನಲ್ಲೂ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಉತ್ತರ ದಕ್ಷಿಣ ಇದ್ದಂತೆ. ಪುಟ್ಟುವಿನ ಜಾಣ್ಮೆಗೆ ತಂದೆ ಮಾರು ಹೋಗಿದ್ದರೆ ಮಾಧುವಿನ ನಿಸ್ವಾರ್ಥ, ಅಖಂಡ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ತಾಯಿ ಹರ್ಷಿತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ.

ಪುಟ್ಟು ಮತ್ತು ಮಾಧು ಲಗ್ನವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪಾತು ಪುಟ್ಟುವಿನ ಹೆಂಡತಿಯಾದರೆ ಸಾತು ಮಾಧುವಿನ ಹೆಂಡತಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಸಾತು ಗಂಡನು ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಫೇಲಾಗಿ ಸ್ವತ: ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಪರಕೀಯನಂತೆ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ನೋಡಿ ಕಂಗಾಲಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಗಂಡನಿಗೆ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಅವಮಾನಕ್ಕೆ ಕಣ್ಣೀರಿಡುತ್ತಾಳೆ: ಮನುಷ್ಯನ ಗುಣಕ್ಕೆ , ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಬೆಲೆ ಕೊಡದ ಗಂಡನ ಮನೆಯ ಜನರನ್ನು ಆಕೆ ಶಪಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಹಿರಿಯಣ್ಣಯ್ಯನಿಗೆ ಒಬ್ಬ ವಿಧವೆ ತಂಗಿಯಿರುತ್ತಾಳೆ. ನಾಗಮ್ಮ ನಶಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕೊನೆಯ ಕುರುಹಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ಫಲವಾಗಿ ಬಂದ ನಾಗರಿಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕುಸಿಯತೊಡಗಿದೆ. ಹೆಣ್ಣು ಸಾಬೂನು ಹಚ್ಚುವುದು, ಜಡೆ ಬಿಡುವುದು, ಬಳೆ-ಕುಂಕುಮ ಧರಿಸದೇ ಇರುವುದು ನಾಗಮ್ಮಳಿಗೆ ಅಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಅನೈತಿಕವಾಗಿದೆ. ಆಧುನೀಕರಣ ನಾಗಮ್ಮಳ ಪಾಲಿಗೆ ರಾಕ್ಷಸವಿದ್ದಂತೆ.

ಮಾಧುನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು, ಅವನ ಒಳ್ಳೆಯತನವನ್ನು ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಿಂದಲೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಗುಡಿಯ ಭಾವಿಯಲ್ಲಿ ಮಗುವೊಂದು ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಅಸುನೀಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಮಾಧು ಬಾವಿಗೆ ಧುಮುಕಿ ಮಗುವಿನ ಪ್ರಾಣ ಕಾಪಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮಾಧು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ದೇಸೀ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರತೀಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಪುಟ್ಟು ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ, ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪದ್ಧತಿಯಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ವಕ್ತಾರನಂತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮಾಧುಗೆ ಕೂಲಿ ಎಂದು ಪುಟ್ಟು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮಾಧು ಆಸ್ಪತ್ರೆಗೆ ಹೋಗುವುದು, ತರಕಾರಿ ತರುವುದು, ಊಟಕ್ಕೆ ಎಲೆ ಹಚ್ಚುವುದು, ನೀರು ತರುವುದು ಪುಟ್ಟುಗೆ ಸರಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಮನೆಯ ಒಳಗಡೆಯ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ತಾಯಿ ಜ್ವರದಿಂದ ಬಳಲುತ್ತಿದ್ದರೂ ಆಕೆ ಅವನ ಹೆಸರು ಕೂಗಿದರೂ ಪುಟ್ಟು ತಾಯಿಯ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ ಆಕೆಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ನೇರ ಪ್ರಭಾವದ ಕೆಟ್ಟ ಪರಿಣಾಮದ ಮೂರ್ತರೂಪ ಪುಟ್ಟು ಆಗಿದ್ದಾನೆ, ಮತ್ತು ಹಿರಿಯಣ್ಣಯ್ಯ ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಚಾರಕನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಹಿರಿಯಣ್ಣಯ್ಯನಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾಸವಿದೆ. ಪುಟ್ಟು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವನ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೀತಿಯ ಮಗನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಮಕ್ಕಳಿಬ್ಬರ ಮೇಲೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅವನಿಗಿಲ್ಲ. ತಾಯಿಗೆ ಇಬ್ಬರೂ ಪ್ರಿಯರೇ. ಮಾಧು ಭಾಗೀರಥಮ್ಮನಿಗೆ ಮುದ್ದಿನ ಮಗನಾದರೂ ಪುಟ್ಟು ಆಕೆಯ ಶತ್ರು ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ. ಭಾಗೀರಥಮ್ಮ ಮತ್ತು ಮಾಧು ಅವರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದ ಬೇರುಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಅವರಿಗೆ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿದೆ. ನೈತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸುಂದರ ಬದುಕು ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಒಂದು ರಾತ್ರಿ ಮನೆಗೆ ಬೆಂಕಿ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಪುಟ್ಟು ಹೊರಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಲಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಮನೆಗೆ ಬೆಂಕಿ ಬಿದ್ದುದು ಮೊದಲು ಅವನಿಗೆ ಗುರುತಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ಯಾರಿಗೂ ಹೇಳದೇ ಕೇಳದೆ ತನ್ನ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೊರನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಪುಟ್ಟು ಬೆಂಕಿ ಬೆಂಕಿ ಎಂದು ಚೀರಿದ್ದು ಮಾಧು ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಸಿಗೆಯಿಂದ ಎದ್ದು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಕೂಡಲೇ ತಾಯಿ, ಮಗು ಹಾಗೂ ತಂದೆಯನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸಿ ಹೊರಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ ಪುಟ್ಟು ಒಳಕೋಣೆಯಲ್ಲಿರಬಹುದೆಂದೇ ಭಾವಿಸಿ, ತಾನು ಅವನನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಹೊರತರಲು ಹೋಗಿ, ಝಳಕ್ಕೆ ಮೂರ್ಛೆಹೋಗಿ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ನೆರೆದ ಊರಿನ ಜನ ಮನೆಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಮಾಧುವನ್ನು ಹೊರಗೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ಪುಟ್ಟು ಮನೆಯ ಹೊರಗಡೆ ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನೂ ಮತ್ತು ಕುಟುಂಬದ ಜನರನ್ನು ಬೆಂಕಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಬಂದುದ್ದನ್ನೂ ತಿಳಿದ ರಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅವರ ತಂದೆ ಹಿರಿಯಣ್ಣಯ್ಯನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : ''ಟೊಳ್ಳು ಟೊಳ್ಳೇ; ಗಟ್ಟಿ ಗಟ್ಟಿಯೇ !''

ಈ ನಾಟಕದ ಬಗೆಗೆ ಇಷ್ಟು ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಲದು. ನಾಟಕದ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ. 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ನಾಟಕದ ಕಥಾ ವಸ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದುದು. ಕೈಲಾಸಂರವರು

ತಮ್ಮ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಆಗಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಈಗಲೂ ನಾವು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಲಿದ್ದೇವೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದ್ದೆ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಬಲ್ಲವನೇ ಜಾಣನೂ, ಸುಸಂಸ್ಕೃತನೂ, ಮತ್ತು ಸುಶಿಕ್ಷಿತನೂ ಎನ್ನುವ ಕಾಲ ಇದಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ'ಯ ಕಥಾವಸ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂರ ಇದೊಂದೇ ನಾಟಕ ಆಧರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೇ ಮೇಲಿನ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಿದ್ದುಪಡಿ ಮಾಡಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದ ಕೈಲಾಸಂರಿಗೆ ಅದು ಹೇಗೆ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜೀವನವಷ್ಟೆ ಅವರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಂಡಿತು? ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಾಗಲಿ, ಪಟ್ಟಣದ ಬಡ ಕಾರ್ಮಿಕರಾಗಲಿ , ಕೃಷಿಕರಾಗಲಿ ಅವರ ಗಮನವನ್ನೇಕೆ ಸೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ ? ಈ ಜನರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕತೆ ದೊರಕಲಿಲ್ಲವೆ ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿವುಗಳಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ಕೈಲಾಸಂರ ವಾಸ್ತವತಾ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯ ಮಿತಿ ಕೈಲಾಸಂರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ದೊಡ್ಡ ದೋಷವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದು ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗದ ಮತ್ತು ಆ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಆಧರಿಸಿ ರಚಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ದೊಡ್ಡ ನ್ಯೂನತೆಯಾಗಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂರ ಭಾಷೆ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಭಾಷೆ ಅವರ ನಾಟಕದ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ದೊಡ್ಡ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಕುರಿತು ಮುಂದೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರು ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ'ಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ರಂಗವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಪದೇ ಪದೇ ಈ ನಾಟಕ ಓದಿದರೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಯಾರ ಕೊರತೆ ? ಉತ್ತರ ರಂಗ ಬಳಸಿದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ನಾವು ಕೈಲಾಸಂರವರ ವಾಸ್ತವಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯ ತಂತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂದರೆ ತಂತ್ರದಿಂದ ಅವರು ಸಾಧಿಸಿದ್ದೇನು? ಆದರೆ ಕೈಲಸಂರವರಿಗೆ ಪೂರ್ವರಂಗ ಬರೆಯುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿತ್ತು. ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರಿಬ್ಬರೂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಪ್ರಚಲಿತ ಸ್ಥಿತಿ ಗತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಮಾಹಿತಿ ಒದಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಆ ಮೊದಲಿರುವ ನಾಟಕವನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಳಪೆ ದರ್ಜೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮಾಡುತ್ತ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕದ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅರುಹುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಮುರುಕು ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅವನು ಧರಿಸಿದ ಬಟ್ಟೆ ಹರಿದಿದೆ. ಮುರುಕು ಕನ್ನಡಿ ಹರಕು ಕಿಸೆ ಇವನ್ನು ಕೈಲಾಸಂರವರು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅವರು ಹೀಗೆ ಕಾಣಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕೈಲಾಸಂರವರು ಕ್ಯಾಮರಾವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರ ನಾಟಕದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಈ ಕ್ಯಾಮಾರಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ಯಾಮರಾ ಯಾವ ರೀತಿ ಬದುಕಿನ ಬಾಹ್ಯ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆಯೋ ಹಾಗೆ ನಾಟಕ ಸಮಾಜದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ವಾಸ್ತವಿಕ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುತ್ತದೆ. ಕ್ಯಾಮರಾದ ಹಿಂದೆ ನಿಂತು ಯಾವ ರೀತಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆಯೋ ಹಾಗೆ ನಾಟಕಕಾರ ಪರದೆಯ ಹಿಂದಿನಿಂದ ನಾಟಕವೆಂಬ ಕ್ಯಾಮರಾವನ್ನು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹಿಡಿದು ಅದನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ, ಯಾವ ಆದರ್ಶೀಕರಣವಿಲ್ಲದೆ, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಕೈಲಾಸಂರ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ. ಅವರ ನಾಟಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವೂ ಇದೇ ಆಗಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರಿಗೆ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ 'ಸತ್ಯ' ಕೂಡಾ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವ ಕೋನದಿಂದ ಕ್ಯಾಮರಾ ಹಿಡಿದರೆ ಏನು ಮೂಡುತ್ತದೆ ಅನ್ನುವುದು ಕ್ಯಾಮರಾದ ಹಿಂದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಅವನ ಒಲವಿಗೆ ತಕ್ಕ ಕೋನದಲ್ಲಿ ಅವನು ಕ್ಯಾಮರಾ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಕೈಲಾಸಂರವರು ಹಿಡಿದ ಕ್ಯಾಮರಾದ ಕೋನ ಎಂಥದು ಅನ್ನುವುದು ನಮಗೆಲ್ಲ ತಿಳಿದಿದೆ. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಸಮಾಜದ ಸಮಗ್ರ ಬದುಕಿಗೆ ಅವರು ಕ್ಯಾಮರಾ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಅದು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಮೂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಕ್ಯಾಮರಾದ ದೃಷ್ಟಿ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಒಂದೇ ಮಗ್ಗುಲ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಅದೇ ವಸ್ತುವಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗ ಕ್ಯಾಮರಾದ ಕಣ್ಣನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕ್ಯಾಮರಾ ಸೆರೆ ಹಿಡಿದದ್ದು ಕೇವಲ ಅರ್ಧಸತ್ಯ. ಇದಲ್ಲದೆ ಕ್ಯಾಮರಾದ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಂಡಷ್ಟೇ ಅದು ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ವಿಶಾಲವಾದ ಪ್ರಕೃತಿ ಅಥವಾ ಬದುಕನ್ನು ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಕ್ಯಾಮರಾ ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯಲಾರದು. ಇದು ಕ್ಯಾಮರಾಕ್ಕಿರುವ ಮಿತಿ. ಇದೇ ಕೈಲಾಸಂರವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮಿತಿ ಕೂಡ. ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಸೋತಿತು. ಆದರೆ ಅದು ಇನ್ನೂ ಸತ್ತಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅತಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ಹುಟ್ಟಿತು. ಬಾಹ್ಯ ಸತ್ಯವೇ ಅಂತಿಮ ಸತ್ಯ ಅಲ್ಲ, ಅಂತಿಮ ಸತ್ಯ ಇನ್ನೊಂದು ಇದೆ ಎಂದು ಅತಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ಹೇಳಿತು. ಇದರಿಂದ ಕಲೆಯು ಇನ್ನೊಂದು ಆಯಾಮ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಹಾಗೂ ಕೃತ್ರಿಮ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ವಾಸ್ತವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ತಂದರು ನಿಜ. ಕಾವ್ಯಮಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಿಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸದೆ ದಿನಬಳಕೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ದೈನಂದಿನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದರು. ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ 'Anti - romantic' ಚಳುವಳಿ, ವೃತ್ತಿಪರ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮದ ಉಗಮ, ಛಾಯಾಚಿತ್ರ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇವು ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ದಾಖಲಿಸಲು ಸ್ಫೂರ್ತಿ ನೀಡಿದವು. ಕೈಲಾಸಂರವರು ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದರು. ಅವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ನಮೂನೆಯ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದರು.

ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕಕಾರ ತಾನು ಬರೆದಿರುವ ಹೊಸ ನಮೂನೆಯ ನಾಟಕದ ಬಗೆಗೆ ತಿಳಿಸಿ ಅದನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಮೂರು ಸೀನಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಘಟನೆಗಳ ಪರಾಮರ್ಶೆ ನಾಟಕದ ಉತ್ತರರಂಗ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಪೂರ್ವ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕಕಾರನೇ ನಾಟಕದ ಉತ್ತರರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು, ಪಾತ್ರಗಳ ಸರಿ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು, ದೇಶದಲ್ಲಿ ಜಾರಿಯಲ್ಲಿರುವ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಇದೇ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮೂರ್ತಿವತ್ತಾಗಿ ತೋರಿಸಿದಾಗ ಮತ್ತೆ ಆ ಕುರಿತು ನಾಟಕಕಾರ ಹೇಳುವುದರ ಔಚಿತ್ಯವಾದರೂ ಏನು? ಕೈಲಾಸಂ ಉತ್ತರರಂಗ ಬರೆಯಬಾರದಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಯಾವ ಲಾಭವಾಗಿಲ್ಲ. ನಷ್ಟವೇ ಆಗಿದೆ.

ನಾಟಕದ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ಇದರಿಂದ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಕೈಲಾಸಂರ ಈ ತಂತ್ರ Shawನ Saint Joan ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ Epilogue ನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಷಾನ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅದರ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದ್ದಾಗಲೂ ವಿಮರ್ಶಕರ ಟೀಕೆಗೆ ಅವನು ಒಳಗಾಗಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂರವರು 'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ'ಯಲ್ಲಿ 'ಆತ್ಮ' ಮತ್ತು 'ಪ್ರಕಾಶ' ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆತ್ಮ ಎಂದರೆ 'ಸ್ವಗತ' ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರದ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಮಾತನಾಡಿದಾಗಲೂ ಅದು ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕೇಳಿಸದು. 'ಪ್ರಕಾಶ' ಎಂದರೆ ಅದೇ ಪಾತ್ರ ನಂತರ ಮಾತನಾಡಿದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ತಂತ್ರ ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತಾ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಒಪ್ಪಿದ ಕೈಲಾಸಂರವರು ಅದು ಹೇಗೆ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಒಪ್ಪಿದರು? ಈ ತಂತ್ರ ವಾಸ್ತವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಂಭವನೀಯವೂ, ಅಸಮಂಜಸವೂ ಆಗಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂರ ಈ ತಂತ್ರ, ಉತ್ತರರಂಗ ತಂತ್ರದಷ್ಟೇ ಅಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ. ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ವಿಶ್ವವಿಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಕಾರನಾದ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕೂಡಾ ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನು ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕಕಾರ ಎಂದು ತಲೆಪಟ್ಟ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ತಂದರೆ ಸಾಲದು. ಅದನ್ನು (ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು) ನಾಟಕದ ಬಂಧದಲ್ಲೂ, ತಂತ್ರದಲ್ಲೂ, ರಂಗ ವಿವರಣೆಗಳಲ್ಲೂ ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾಸಂರ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳಿಂದಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ, ವ್ಯಂಗ ಹಾಗೂ ವಿಡಂಬನೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಜನಮನವನ್ನು ಗೆದ್ದಿವೆಯಾದರೂ ಜನರ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ. 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ'ಯಲ್ಲಿ ಮಾಧು ಮತ್ತು ಪಾತುನ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೆಲಕಾಲ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಬಹುದೇನೋ. ಆದರೆ ಬದುಕಿನ ಪೂರ್ಣ ಅನುಭವ ಅವು ನಮಗೆ ನೀಡವು.

ಕೈಲಾಸಂರು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ವಸ್ತುವಿನಿಂದಾಗಿಯೇ ಅವರಿಗೆ ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರಾದ ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಬಹುಕಾಲ ನೆನಪಿನಲ್ಲುಳಿಯುವಂತಹ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುತ್ತುತ್ತಿರುವ ಹಲವು ಪೂರ್ವಗ್ರಹ ಪೀಡೆಗಳ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಹಾಗೂ ಅವರ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾಗಿ ಅನುಗಾಲ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಳಿಯುವ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕೈಲಾಸಂ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲಕಾಲವಿದ್ದು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಕೈಗೊಂಡವರು. Ibsen, Shaw, Galsworthy ಮತ್ತು Strindberg ಅವರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ Shaw, Shakespeare ನ ನಂತರದ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಾರನೆನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು Candida, Saint Joan ರಂಥ ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ತಾಳಿ ಕಟ್ಟೋಕ್ಕೂಲೀನೇ?

ಪಾತೂ ತೌರ್ಮನೆ

'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ'ಯಲ್ಲಿ ಪಯಣ ಹೊರಟ ನಾಗತ್ತೆ (ನಾಗಮ್ಮ), ಪಾತು ಮತ್ತು ಸಾತು 'ಪಾತೂ ತೌರ್ಮನೆ'ಯಲ್ಲಿ ಪಾತುನ ತವರು ಮನೆಗೆ ಬಂದು ತಲುಪುತ್ತಾರೆ. ಋಷಿ ಪಂಚಮಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತವರು ಮನೆಗೆ ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ತಾನು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಿ ಪಾತು ತನ್ನ ತಂದೆಗೆ ಬರೆದ ಕಾಗದದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಹೆದರಿಸಿರುತ್ತಾಳೆ. ರಾಮಾಪುರದ ಮಾಮಲೇದಾರ ರಾಮಣ್ಣನವರಿಂದ ಕಾಗದ ಬಂದಾಗ ಹಿರಿಯಣ್ಣಯ್ಯ ತನ್ನ ಸಹೋದರಿ ವಿಧವೆ ನಾಗತ್ತೆಯೊಂದಿಗೆ ಪಾತುನನ್ನು ತವರು ಮನೆಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ ಕೊಡಲು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವರೊಂದಿಗೆ ಸಾತೂನನ್ನೂ ಕಳಿಸಿಕೊಡಲು ಹಿರಿಯಣ್ಣಯ್ಯ ಆಲೋಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಆಕೆಯ ಗಂಡ ಮಾಧು ಸ್ಕೂಲಿನಲ್ಲಿ ಫೇಲ್ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ.

ರಾಮಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಆತನ ಪತ್ನಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀದೇವಮ್ಮ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಬದುಕಿನ ರೀತಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡವರು. ಮಾತಿಗೂ ಆಚರಣೆಗೂ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲದ ಅವರ ಜೀವನವನ್ನು ಕೈಲಾಸಂರು ಭೂತಗನ್ನಡಿಯ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಕರಂತೆ ತೋರುವ ಈ ದಂಪತಿಗಳ ನಿಜವಾದ ಬಣ್ಣ ಈ ನಾಟಕದ ಮೂರನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೂರು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲು ಕಾರಣ, ಮಕ್ಕಳ ಸ್ಕೂಲ್ ಮನೆಯಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಮಗುವಿನ ಸ್ವಭಾವ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಗೂ ಭಾವನೆಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಎನ್ನುವುದು ('ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ'ನಾಟಕದ ಉಪಶೀರ್ಷಿಕೆ 'ಮಕ್ಕಳ ಸ್ಕೂಲ್ ಮನೆಲಲ್ವೇ?'

ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ). ಕೈಲಾಸಂರು ಈ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯ ದೋಷಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ''ಸಂಘದಂತೆ ಫಲ'',''ತಂದೆಯಂತೆ ಮಗ'',''ತಾಯಿಯಂತೆ ಮಗಳು'',''ಹಿರಿಯಕ್ಕನ ಚಾಳಿ ಮನೆಮಂದಿಗೆಲ್ಲಾ'' ಎಂಬ ನಾಣ್ಣುಡಿಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವೀಕರಿಸಲು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂಗು ಯತ್ನಿಸಿದಂತಿದೆ. 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತು, 'ತಾಳೀ ಕಟ್ಟೋಕ್ಕೂಲೀನೇ?' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಾರ್ಕಿಕವಾದ ಅಂತ್ಯ ಕಂಡಿದೆ. 'ಪಾತೂ ತೌರ್ಮನೆ'ಯಲ್ಲಿ ಪಾತುವಿನ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳ ಬಗೆಗೆ, ಸಹೋದರನ ಬಗೆಗೆ, ಅವರ ಮನೆತನದ ಪರಿಸರದ ಬಗೆಗೆ, ಕೈಲಾಸಂರು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಾತುನ ತವರುಮನೆ ನಾಗತ್ತೆಯ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಹಿಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಿಟ್ಟಿರುವ ನಾಗತ್ತೆಗೆ ಆಧುನಿಕ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರುವ ರಾಮಣ್ಣನ ಕುಟುಂಬ ಅಸಹ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. Women's Progressive Association ದ ಅಧ್ಯಕ್ಷೆಯಾದ ಲಕ್ಷ್ಮೀದೇವಮ್ಮನ ಭಾಷಣಕ್ಕೆ ನಾಗತ್ತೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ರೀತಿ ಸೊಗಸಾಗಿದೆ. ''ಹ್ಯಾಗಿರಬೇಕು, ಹ್ಯಾಗೆ ಮಾಡಬೇಕು, ಅಂಬೋದ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಿಕ್ಕಾಪಟ್ಟೆ, ಬಾಯಿಂದ ಬೊಗಳೋಕೆ ಬದಲಾಗಿ ತಾನೇ ತನ್ನ ಹೊಟ್ಟೇಲಿ ಹೆತ್ತ ಒಂದೆರಡು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಸಾಕಿ ನಮೂನೆಯಾಗಿ ತೋರ್ಸೋದಲ್ವೇ ಉತ್ತಮಾ?''[9] ನಾಗತ್ತೆ ಪಾತುನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಹೊತ್ತು ಇರದೆ, ನೀರನ್ನೂ ಕುಡಿಯದೆ ಸಾತೂನ ಮನೆಗೆ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಸಾತೂನ ತವರುಮನೆಯೂ ರಾಮಾಪುರವೇ ಆಗಿದೆ.

ರಾಮಾಪುರದ ಲಾಯರ್ ನರಸಿಂಹಯ್ಯ ಮಹಾಜಿಪುಣ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಒಬ್ಬಳೇ ಮಗಳನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತರ ಮನೆಗೆ ವಿವಾಹ ಮಾಡಿಕೊಡಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಮಣ್ಣನ ಮಗ ಕಿಟ್ಟುವಿಗೆ ತನ್ನ ಮಗಳನ್ನು ಕೊಡಲು ನರಸಿಂಹಯ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮನೆಗೆ ಬಂದ ನರಸಿಂಹಯ್ಯ ಮತ್ತು ಆತನ ಪತ್ನಿ ಪಾರ್ವತಮ್ಮ ಅವರಿಗೆ ರಾಮಣ್ಣ ಮತ್ತು ಆತನ ಪತ್ನಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀದೇವಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಮನೆತನದ ಬಗೆಗೆ, ಮಗನ ಶಿಕ್ಷಣದ ಬಗೆಗೆ ತಪ್ಪು ಮಾಹಿತಿ ಕೊಟ್ಟು, ಬೇರೆಯವರ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ತಮಗೆ ಸೇರಿದ್ದು ಎಂದು ತಿಳಿಸಿ, ಅವರನ್ನು ವಂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಿಟ್ಟು S.S.L.C ಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಲ ಫೇಲ ಆದರೂ ವಿದೇಶದಲ್ಲಿ ಓದಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ವಿದೇಶದಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ಓದುವ, ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಬರುವ ವೆಚ್ಚವನ್ನು ತನಗೆ ಮಾವನಾಗಲಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಭರಿಸಬೇಕೆಂದು ಹಟ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ರಾಮಣ್ಣ ಲಕ್ಷ್ಮೀದೇವಮ್ಮರಂಥ ಪಾಲಕರಿಗೆ ಪಾತು ಮತ್ತು ಕಿಟ್ಟುವಿನಂಥ ಮಕ್ಕಳು ತಾನೇ ಹುಟ್ಟೋದು? ಕೈಲಾಸಂರು ನಾಟಕದ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

---

9. ಸಂಪಾದಕ ಡಾ. ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ಕೈಲಾಸಂರ ಕೃತಿಗಳು, ಪು.164

ತಾಳೀ ಕಟ್ಟೋಕ್ಕೂಲೀನೇ?

ಸಾತೂ ತೌರ್ಮನೆ

'ತಾಳೀ ಕಟ್ಟೋಕ್ಕೂಲೀನೇ?' ನಾಟಕದ ೨ನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಾಗತ್ತೆ ಸಾತುನ ತವರು ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆಗೆ ಈ ಮನೆ ಬಹಳ ಹಿಡಿಸುತ್ತದೆ. ರಂಗಣ್ಣ ಮತ್ತು ನರಸಮ್ಮ ಸಾತೂನ ಪಾಲಕರ ಹೆಸರು. ರಂಗಣ್ಣನದು ದೊಡ್ಡ ಕುಟುಂಬ. ಅವರಿಗೆ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಆರು ಜನ ಮಕ್ಕಳು; ಬಡತನದ ಕುಟುಂಬ. ಆದರೆ ಯಾವ ಆಡಂಬರಗಳಿಲ್ಲದ, ಚೊಕ್ಕದಾದ ಕುಟುಂಬ ಇದಾಗಿದೆ. ನಾಗತ್ತೆ ಹಿಂದೊಂದು ಸಲ ಈ ಮನೆಗೆ ಬಂದು ಕೆಲದಿನಗಳವರೆಗೆ ತಂಗಿ, ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಳು. ಹೀಗಾಗಿ ಆಕೆ ಮನೆಯ ಜನರಿಗೆಲ್ಲ ಚಿರಪರಿಚಿತಳು. ಈಗ ಮಕ್ಕಳು ತಿರುಗಿ ಕಥೆ ಹೇಳಲು ನಾಗತ್ತೆಯನ್ನು ಪೀಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನಾಗತ್ತೆ ಬಂದ ದಿನವೇ ತಿರುಗಿ ಹೋಗುವುದಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದಾಗ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಬೇಸರವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಗತ್ತೆ ತನ್ನೂರಿಗೆ ಹೊರಟು ನಿಂತಾಗ ನರಸಮ್ಮ ಒಂದು ಹೊಸ ಸೀರೆಯನ್ನು ಉಡುಗೊರೆಯಾಗಿ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಸಂತೃಪ್ತಗೊಂಡ ನಾಗತ್ತೆ ಅವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹರಸಿ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ.

'ಪಾತೂ ತೌರ್ಮನೆ'ಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಲಾಯರ ನರಸಿಂಹಯ್ಯ ಮತ್ತು ಆತನ ಪತ್ನಿ ಪಾರ್ವತಮ್ಮ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ರಂಗಣ್ಣನ ಮಗನಿಗೆ ತಮ್ಮ ಮಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ವಿವಾಹ ಮಾಡಲು ಅವರು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ರಂಗಣ್ಣನ ಸಾಧಾರಣ ಮನೆ, ಬಡತನ, ದೊಡ್ಡ ಸಂಸಾರ ಇವು ಅವರನ್ನು ತಮ್ಮ ಮಗಳನ್ನು ಅವರ ಮಗನಿಗೆ ಕೊಡದಂತೆ ನಿರ್ಧಾರ ತಾಳಲು ಕಾರಣಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ಜೀವನ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಕೈಲಾಸಂರು ಪರಿಚಯಿಸಲು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವರದಕ್ಷಿಣೆಯಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಜೀವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ಮಗು ಮತ್ತು ಪುಟ್ಟಾರಂಥ ಚಿಕ್ಕ ಹುಡುಗರ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಹಳ ಲವಲವಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಅವರ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ. ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ ಈ ಭಾಗ ಬಹಳ ಸೊಗಸಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ.

ತಾಳೀ ಕಟ್ಟೋಕ್ಕೂಲೀನೇ?

ಯೋಧೃವಾಣಿ

ತಾಳೀಕಟ್ಟೋಕ್ಕೂಲೀನೇ? ನಾಟಕದ 3ನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪರೀಕ್ಷೆ (ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪರೀಕ್ಷೆ - ಮಾಧು ಮತ್ತು ಪುಟ್ಟು ಇವರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ನಡೆದು ಹೋಗಿದೆ) ನಡೆದು ಯಾರು ಟೊಳ್ಳು ಯಾರು ಗಟ್ಟಿ ಎನ್ನುವುದು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಸಾಬೀತು ಆಗುತ್ತದೆ. ರಾಮಾಪುರದ ಲಾಯರ ಅದೇ ಊರಿನ ಮಾಮಲೇದಾರ ರಾಮಣ್ಣನವರ ಮಗನಿಗೆ ತನ್ನ ಮಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಲಗ್ನ ಹೂಡುತ್ತಾನೆ. ಮದುವೆಯ ಸಮಾರಂಭ ನಡೆದು ಅತಿಥಿಗಳೆಲ್ಲ ಬಂದು ಸೇರಿರುತ್ತಾರೆ. ಮುಹೂರ್ತದ ಸಮಯ ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ರಾಮಣ್ಣ ನರಸಿಂಹಯ್ಯನಿಗೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ತಂದೊಡ್ಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಮಣ್ಣ ಕೇಳಿದಷ್ಟು ವರದಕ್ಷಿಣೆ ಕೊಡಲು ನರಸಿಂಹಯ್ಯ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ, ರಾಮಣ್ಣ ತನ್ನ ಮಗ ವಿದೇಶದಲ್ಲಿ ಓದಲು ಹನ್ನೊಂದು ಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿ ಕೊಡುವಂತೆ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನಿಂದ ಇಷ್ಟು ಹಣ ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ನರಸಿಂಹಯ್ಯ ಹೇಳಿದಾಗ ರಾಮಣ್ಣ ಆತನ ಮನೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಮಗನ ಹೆಸರಿಗೆ ಬರೆದುಕೊಡಲು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೋಪಗೊಂಡ ನರಸಿಹಯ್ಯ ತನ್ನ ತಾಳ್ಮೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಕಾಲಲ್ಲಿಯ ಎಕ್ಕಡದಿಂದ ರಾಮಣ್ಣನನ್ನು ಥಳಿಸಿ, ಒದ್ದು ಅವನನ್ನು ಹೊರನೂಕುತ್ತಾನೆ. ನರಸಿಂಹಯ್ಯ ಸಾತುವಿನ ತಂದೆ ರಂಗಣ್ಣನನ್ನು ತನ್ನ ಮನೆಗೆ ಕರೆದು, ನಡೆದು ಹೋದ ಘಟನೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸಿ ತನ್ನ ಮಗಳನ್ನು ಆತನ ಮಗನಿಗೆ ತಂದು ಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಅಂಗಲಾಚುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಕೇಳಿ ರಂಗಣ್ಣ ನರಸಿಂಹಯ್ಯನಿಗೆ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳಿ ಅದೇ ಮದುವೆ ಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮಗನೊಂದಿಗೆ ನರಸಿಂಹಯ್ಯನ ಮಗಳ ಮದುವೆ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. '' ರಾಮಣ್ಣೋರು ಮಾಮಲೆ ಹುದ್ದೆ ಮಾಡಿದರೆ ತಾನೆ ಎನು...... ರಂಗಣ್ಣೋರು ಕೇವಲ ಮುತ್ಸದ್ದಿಯಾಗಿದ್ದರೇ ತಾನೇ ಏನೂ .... ಒಟ್ಟನಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ....ಟೊಳ್ಳು-ಟೊಳ್ಳೇ .....ಗಟ್ಟಿ -ಗಟ್ಟಿಯೇ ! ''[10] .

'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ'ಯ ಕಥಾವಸ್ತು ಈ ನಾಟಕದ 3ನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ಗೊಂಡಿದೆ ತಾವು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದ್ದ ನೀತಿ ಪಾಠವನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

10. ಸಂಪಾದಕ ಡಾ. ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು ಪು.ಸಂ. 210

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಪೋಲೀ ಕಿಟ್ಟೀ

ಕೈಲಾಸಂ 'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ' ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ತಮ್ಮ 'ಪೋಲೀಕಿಟ್ಟೀ' ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಮುಂದುವರೆಸಿದ್ದಾರೆ.ಕಿಟ್ಟಿ ನೋಡುವವರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಪೋಲಿಯಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅವನೊಬ್ಬ ಪುಟ್ಟ ಸ್ಕೌಟ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಹದಿನೆಂಟರ ಹರೆಯದ ಕಿಟ್ಟ ಬಲಿಷ್ಠನೂ, ಸರ್ವಗುಣಸಂಪನ್ನನೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಮಾತುಗಳು, ಕೆಲವು ಬಾಹ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು, ಅವನು ಪೋಲೀ ಹುಡುಗನಾಗಿ ಕಾಣಲು ಕಾರಣಗಳಾಗಿವೆ. ಸ್ಕೌಟ ದಳದವರು ಕಿಟ್ಟಿಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ಸ್ಕೌಟನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ಆಲೋಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಗೂನ ಸಲಹೆಯಂತೆ ಅಪ್ಪೂ, ರಾಘು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಕಿಟ್ಟಿಯನ್ನು ಸ್ಕೌಟ ಪರೆಡಿಗೆ ಬರುವಂತೆ ಮನ ಒಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕಿಟ್ಟಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಸ್ಕೌಟನಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಪರೋಪಕಾರ, ತ್ಯಾಗ ಮುಂತಾದ ಮಾನವೀಯ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಆತ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಸೈಕಲ್ ಸವಾರನಿಂದ ಓರ್ವ ಸ್ತ್ರೀ ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ಮಗುವನ್ನು ಕಿಟ್ಟಿ ರಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುದುಕನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಆತನ ಸೌದೆಯ ಹೊರೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದರ ಮೂಲಕ ನೆರವಾಗುತ್ತಾನೆ.

'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ'ಯಲ್ಲಿ ಮಾಧು ಪುಟ್ಟು ಇರುವಂತೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಿಟ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಆತನ ಅಣ್ಣ ಇದ್ದಾರೆ. ಕಿಟ್ಟಿಯ ಅಣ್ಣ ಕಮೀಶನರ್ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನನ್ನು ಸುಶಿಕ್ಷಿತನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು, ಅವನ ಶಿಕ್ಷಣದ ವೆಚ್ಚವನ್ನು ಭರಿಸಲು, ಕಿಟ್ಟಿಯ ತಂದೆ ಹೊಲ ಮನೆಗಳನ್ನು, ಹೆಂಡತಿಯ ಕೊರಳ ಹಾರವನ್ನು, ಮಂಗಲಸೂತ್ರವನ್ನು ಮಾರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಧಿಕಾರಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಆತ ಶ್ರೀಮಂತ ಮನೆತನದ ಕನ್ಯೆಯನ್ನು ವಿವಾಹವಾಗಿ, ತನ್ನ ಕುಟುಂಬದವರನ್ನು ದೂರಿಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಕಿಟ್ಟಿ ಹುಟ್ಟು ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾದರೂ ಬೇರೆಯವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಗೆ ಸೀಳಿ, ಕೂಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ ತನ್ನ ಪಾಲಕರನ್ನು, ಸಹೋದರಿಯನ್ನು ಪೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ'ಯಲ್ಲಿ ಬೆಂಕಿಯ ಅಪಘಾತ ಸಂಭವಿಸಿದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕಿಟ್ಟಿ ತನ್ನ ಪ್ರಾಣದ ಹಂಗು ತೊರೆದು ತನ್ನ ಕಿರಿಯ ಸ್ನೇಹಿತ ಮಗೂನನ್ನು ಬೆಂಕಿಯಿಂದ ಕಾಪಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಕಿಟ್ಟಿ ಪೋಲಿಯಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಹುಟ್ಟು ಸ್ಕೌಟ ಎಂದು ಸ್ಕೌಟ ಮಾಸ್ಟರರಿಗೂ, ಅವನ ಸಹಪಾಠಿಗಳಿಗೂ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅವನ ಸಾಹಸ ನೋಡಿದ ಚೀಫ್ ಸ್ಕೌಟ ಕಿಟ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಮಗೂ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ life saving shield ಕೊಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಸನ್ಮಾನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕಿಟ್ಟಿಯ ಪಾತ್ರ ಸಹಜವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿಲ್ಲ. ಒಂದೊಂದು ಸಲ ಕಿಟ್ಟಿ ಬಹಳ ಪೆದ್ದನಂತೆ, ಮುಟ್ಠಾಳನಂತೆ, ಮುಗ್ಧನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಗ್ಯಾಲಿ ಎಂದರೇನೆಂದು ಸ್ಕೌಟ ಮಾಸ್ಟರರಿಗೆ ಕೇಳಿ ಅದರ ಬಗೆಗಿನ

ತನ್ನ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿ ತಾನು ನಗೆಗೀಡಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಒಂದೊಂದು ಬಾರಿ ಕಿಟ್ಟ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಂತೆ, ಅನುಭಾವಿಯಂತೆ ಭಾಷಣ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಮಗೂ ಮನೆಯ ಒಳಗಡೆ ಬೆಂಕಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ಹಾಕಿಕೊಂಡಾಗ ಅವನ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ಹೋಗದೇ ಜನರು ಮನೆಯ ಹೊರಗಡೆ ಗುಂಪು ಕಟ್ಟಿ ನಡೆಸುವ ಸಂಭಾಷಣೆ, ನಂತರ ಬಂದ ಕಿಟ್ಟಿ ಮನೆಯ ಒಳಗಡೆ ಹೋದಾಗಲೂ ಜನರ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮುಂದುವರೆಯುವುದು ಆ ಘಟನೆಯ ಗಂಭೀರತೆಗೆ ಧಕ್ಕೆ ತಂದಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಿಟ್ಟ ಅಲ್ಜಿಬ್ರಾದ ಬಗ್ಗೆ ಹಾಗೂ ಇತರ ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪುಟಗಟ್ಟಲೆ ಹೇಳುವ ಮಾತು, ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದೆ.

ಕೈಲಾಸಂರು ಕಿಟ್ಟಿಯನ್ನು ದೋಷಮುಕ್ತ ಪಾತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಹೆಣಗುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಕೈಲಾಸಂರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾವುಕತೆಗೆ, ಉದ್ವೇಗಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

ಆದರೆ ಕೈಲಾಸಂರು ಘಟನೆಯನ್ನು ಬಹಳ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂರ ಪ್ರತಿಭೆ ರೂಪಕ ಪ್ರಧಾನವಾದಂತೆ, ವರ್ಣನಪ್ರಧಾನವೂ ಆಗಿದೆ. ಘಟನೆಯನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಅಷ್ಟೇ ವಿವರಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕೈಲಾಸಂ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಘಟನೆಗಳು ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಸಂವಿಧಾನದ ಹೊರಗಡೆ ನಿಲ್ಲುವ ಸಂಭವಗಳು ಇವೆ.

ಬಹಿಷ್ಕಾರ

'ಬಹಿಷ್ಕಾರ' ಕೈಲಾಸಂರ ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕಗಲ್ಲ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂರು ಶುದ್ಧ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ (ಅವರ ಇತರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ' ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪದಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ) ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯಬಲ್ಲರು ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಸಾಬೀತು ಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇದು ಕೈಲಾಸಂರ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂರು ಬರೆದ ಇತರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ'ವನ್ನು ಹೋಲಿಸಿನೋಡಿದಾಗ ಇಂಥ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಆದರೆ 'ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ'ದ ಸ್ವರೂಪ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಾಗ ಇದನ್ನು ಒಂದು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಡತನ, ವರದಕ್ಷಿಣೆಗಳು ಈ ನಾಟಕದ ಶಿಲ್ಪ ಕಟ್ಟಿವೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಈ ನಾಟಕ ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಇದನ್ನು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ಎನ್ನಲಾಗದು. ವರದಕ್ಷಿಣೆ ಮತ್ತು ಬಡತನಗಳಂಥ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಬದುಕಿನ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಾಗಿವೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗದು.

ನಾಟಕ ರಂಗಣ್ಣನ ಪ್ರಾಪ್ತ ವಯಸ್ಕಳಾದ ತಾಯಿಯ ಸಾವಿನೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಣ್ಣ ಕಛೇರಿಯ ಒಬ್ಬ ಮುನ್ಸಿ. ಬಡತನದಿಂದಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತ ಮಗಳ ಮದುವೆ ಮಾಡಲು ಅಸಮರ್ಥನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಶ್ರೀ ಮಠ ರಂಗಣ್ಣನ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಬಹಿಷ್ಕಾರ ಹಾಕಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆತನ ತಂದೆಯ ಶ್ರಾದ್ಧಕ್ಕೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಗಂಡನಿಗೆ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಶ್ರಾದ್ಧ ತಪ್ಪಿಹೋಗಿದ್ದಕ್ಕೆ ರಂಗಣ್ಣನ ತಾಯಿ ನೊಂದು ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಳಾದ ಮೊಮ್ಮಗಳು ನರಸುನನ್ನು ಶಪಿಸಿ ತೀರಿ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ನರಸು ತಾನು ಮಾಡದ ತಪ್ಪಿಗಾಗಿ ಮಾನಸಿಕ ಹಿಂಸೆ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ವಿವಾಹವಾಗದೆ ತಮ್ಮ ಕಿಟ್ಟನ ಲಗ್ನವು, ತಂಗಿ ಪುಟ್ಟಳ ಲಗ್ನವು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ನರಸುಗೆ ಮನವರಿಕೆಯಾದಾಗ, ವೈದ್ಯರು ಕೊಟ್ಟ ಔಷಧಿಯನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಕುಡಿದು ಅಸುನೀಗುತ್ತಾಳೆ. ನರಸುನ ಸಾವು ಓದುಗ/ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ತಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂರು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು pseudo ವೈಚಾರಿಕತೆ ಎಂದು ಬಣ್ಣಿಸಬಹುದು. ರಂಗಣ್ಣ ತನಗೆ ಹಾಕಿದ ಬಹಿಷ್ಕಾರವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ನರಸುನ ಅಸಾಹಯಕತೆಗೆ ಮರುಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಾಯಿಯ ಶ್ರಾದ್ಧಕ್ಕೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದು ಶ್ರಾದ್ಧ ಮಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವ ರಂಗಣ್ಣನ ಧೋರಣೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಲೇಬಾರದು ಎನ್ನುವುದಾಗಿದೆ. ಅವನ ಅಂಥ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದಲೇ ರಂಗಣ್ಣ ತನ್ನ ಮಗಳನ್ನು ಬಲಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೀತಿ ನಡೆದು ಹೋಗುವುದು 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ' ನಾಟಕದ ದೋಷ ಅಲ್ಲ, ಕೈಲಾಸಂರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ದೋಷವಾಗಿದೆ.

ಬಂಡ್ವಾಳಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿ

ಕೈಲಾಸಂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿರಸ್ಮರಣೀಯರಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಲೇಖಕರಾಗಿದ್ದಂತೆ ವೈಚಾರಿಕ ಲೇಖಕರೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕೈಲಾಸಂ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಬಂಡ್ವಾಳಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿ' ಇಂತಹದೊಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಹಸನವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯಭಾವ ವ್ಯಂಗ್ಯಮಿಶ್ರಿತ ಹಾಸ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಒಣ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ ಸುಂದರವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಲೇವಡಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

'ಬಂಡ್ವಾಳಲ್ಲಿದ ಬಡಾಯಿ' ಯ ಆಹೋಬ್ಲು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಪರಮಾವಧಿಯನ್ನು ತಲುಪಿದ್ದಾನೆ. ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತದ ಫಲವಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ವಕೀಲ, ಉಪನ್ಯಾಸಕ ಹಾಗೂ ಡಾಕ್ಟರರಂಥ ಹುದ್ದೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವವರ ಧ್ಯೇಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ದಿನದ ಪ್ರತಿಕ್ಷಣವು ಈ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು, ವೃದ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವರು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಅವರ ಬದುಕು ಉತ್ಸುಕತೆ, ಹುಮ್ಮಸಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬರಡಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇವರು ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗೆ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನೂ ಮಾಡಲಾರರು. ಇಂಥ ಜನರನ್ನು ಕೈಲಾಸಂರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಟುವಿಮರ್ಶೆಗೆ

ಗುರಿಮಾಡಿ ಆ ಮೂಲಕ ಅವರನ್ನು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕುಂದು ಕೊರತೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕೈಲಾಸಂ ಹಾಸ್ಯದ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಹಾಸ್ಯದ ಗುರಿ ಇಂತಹ ತಪ್ಪನ್ನು ತಿದ್ದುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವರ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ 'ಸುಧಾರಣೆ'ಯ ಆಯಾಮವಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಡೆಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಗಾಯಗೊಳಿಸುವ, ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮುರಿಯುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕೈಲಾಸಂರು ಮಾಡದೇ ಹಾಸ್ಯದಿಂದ ಅಂಥ ಗಾಯಗಳನ್ನು ಚಿಕಿತ್ಸೆಮಾಡಿ ಗುಣಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಬುಳ್ಳಾಪುರದ ಲಾಯರು ಅಹೋಬ್ಳೂ ಕೋರ್ಟನಲ್ಲಿ ವಾದಮಾಡಿ ಒಂದು ಕೇಸನ್ನೂ ಗೆಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನ ಹತ್ತಿರ ಬರುವ ಕಕ್ಷಿದಾರರಿಗೆ, ಸ್ನೇಹಿತರಿಗೆ ತಾನೊಬ್ಬ ಆದರ್ಶ ವಕೀಲನಾಗಿರುವುದಾಗಿಯೂ ಸಮಾಜದ ಬಗಗೆ ಬಹಳ ಕಾಳಜಿ ಹೊಂದಿದವನಾಗಿಯೂ ಬುದ್ಧಿವಂತನೂ ಎಂದು ಬಡಾಯಿ ಕೊಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಹೋಬ್ಳನ ಹತ್ತಿರ ಬಾಳು ಎಂಬ ಯುವಕ ಕ್ಲರ್ಕ ಆಗಿಯೂ ಬೋರ ಎಂಬ ವೃದ್ಧ ಜವಾನನಾಗಿಯೂ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಹೋಬ್ಳು ಬಾಳುಗೆ ಕಾನೂನು (Law) ಕಲಿಸಿಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ, ಬೋರನಿಗೆ ಆತ ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಳ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಏನಾದರೊಂದು ನೆಪ ಹೇಳಿ ಅವರಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಕೆಲಸ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಹೋಬ್ಳುಗೆ ತನ್ನ ಬಂಡವಾಳ ಎಷ್ಟಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ ಬಂದ ಕೇಸುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ''ಯಥಾ ಪ್ರಕಾರ ನನ್ನ ಹಣೆಬರಹ! ನನಗ್ಬರೋ ಫೀಸೆಲ್ಲಾ conditional upon my successes ಉ which again is always problematic ಉ "11 ಎಂದು ಹೇಳುವ ಅಹೋಬ್ಳುನ ಮಾತು ನಗೆ ಉಕ್ಕಿಸುತ್ತದೆ.

ಕೆಂಪೇಗೌಡ ಮತ್ತು ಪರಶುರಾಮ ಪಟ್ಟರ ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ಕಕ್ಷಿಗಾರರು ಅವನ ಹತ್ತಿರ ಕೇಸ್ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಬರ ಹತ್ತಿರವೂ ಫೀ ಕೊಡಲು ಹಣ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಹೋಬ್ಳ ಮೊದಲನೆಯವನಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಗೆ ಒಡೆಯಲೂ ಎರಡನೆಯವನಿಗ ಅಡುಗೆ ಮಾಡಲೂ ಹಚ್ಚುತ್ತಾನೆ. ಹೆಂಡತಿ ತಂದು ಕೊಟ್ಟ ಕಾಫೀ ಕುಡಿಯಬೇಕೆನ್ನುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಜನ ಸ್ನೇಹಿತರು ಅಹೋಬ್ಳನ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಅವರನ್ನು ಅತಿಥಿ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ್ರಿಸಿ ತಾನು ಒಳಗೆ ಹೋಗಿ ಕಾಫೀ ಕುಡಿದು ಬರುವುದು ಅಹೋಬ್ಳನ ಭಂಡತನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಸ್ನೇಹಿತರೂ ನಾಚಿಕೆ ಬಿಟ್ಟವರೇ. ಬೋಂಡಾದ ವಾಸನೆ ಬರುತ್ತದೆ ತಮಗೆ ಬೋಂಡಾಬೇಕು ತಂದು ಕೊಡಿ ಎಂದು ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟು ಕೇಳಿಕೊಂಡರೂ ಅಹೋಬ್ಳು ಅವರಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತಾನು ಬಡಾಯಿಕೊಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲಸ ಮುಗಿಸಿದ ಕೆಂಪೇಗೌಡ ಹೊರಟು ಹೋಗುವಾಗ ಆತ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ಆಳು ಎಂದು ಸ್ನೇಹಿತರಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ.

---

11. ಡಾ. ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು, ಪು. 306

ಶಾಲೆಯಿಂದ ಮನೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದ ಮಗ ಮುದ್ದಣಿಯನ್ನು ಕಂಠಪೂರ್ತಿ ಹೊಗಳುತ್ತಾನೆ. ಮುಖ್ಯೋಪಾಧ್ಯಾಯರು ಬರೆದ ಕಾಗದ ಬಾಳು ಓದಿದಾಗ ದಂಗುಬಡಿದಂತಾಗಿ ಸ್ನೇಹಿತರ ನಗೆಗೆ ಆಸ್ಪದ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಹೆಂಡತಿ ಜೀವು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕಳ್ಳತನ ನಡೆದುಹೋದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅಹೋಬ್ಳುನ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದಾಗ ಆತ ಮೂರ್ಛೆಹೋದವಗಂತೆ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಕೆಂಪೇಗೌಡ ಕಟ್ಟಿಗೆ ಒಡೆದು ಹೋಗುವಾಗ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯ ದುಡ್ಡಿನ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ, ಸೀರೆ ಹಾಗೂ ಇತರೇ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಲಪಟಾಯಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಕೊಟ್ಟ ಕೇಸಿನ ಕಟ್ಟು ಬಿಚ್ಚಿ ನೋಡಿದರೆ ಬರೀ ಪೇಪರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವು "Fools cap ಅಂದ್ರೆ ಏನು ?"[12] ಎಂದು ಗಂಡನಿಗೆ ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಅಹೋಬ್ಳುನ ಬಡಾಯಿ ಅವನ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮಿಶ್ರಿತ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಯಾವುದೂ ಅವನ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಅಹೋಬ್ಳು ಹಳ್ಳಿಯ ಹೈದ ಕೆಂಪೇಗೌಡನಿಂದ ಮೋಸಹೋಗುವುದು ಹೆಂಡತಿಯ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೂ ಗುರಿಯಾಗುವುದು ಅವನ ಮಾತು ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಟೊಳ್ಳುತನವನ್ನು ಬಹಿರಂಗಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಉಪಸಂಹಾರ

ಕೈಲಾಸಂರ ಕೆಲವು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕಕಾರ ಕೈಲಾಸಂರ ಶೈಲಿ, ಭಾಷೆ, ಹಾಗೂ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಸೋಲು-ಗೆಲುವುಗಳನ್ನು, ಅವರು ಹಾಕಿದ (?) ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾಸಂರ ಭಾಷೆ, ಅವರನ್ನು (ನಾಟಕಗಳನ್ನು) ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಎಂತಹ ಆತಂಕವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಈ ಶತಮಾನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಅರಿವಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಅವರ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮಿಶ್ರಿತ ಹಳೆ ಮೈಸೂರು ಜನರಾಡುವ ಭಾಷೆ ಆ ಪ್ರಾಂತದ ಜನರಿಗೇ ಅರ್ಥವಾಗದ ಸ್ಥಿತಿ ಒದಗಿಬಂದದ್ದು ಈಗ ಇತಿಹಾಸ. ಈ ಬಗೆಗೆ ಕೈಲಾಸಂರ ಸಮರ್ಥನೆ ಏನೇ ಆಗಿರಲಿ ಒಪ್ಪಲಾಗದು. " ನನ್ನ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ತಪ್ಪಾದರೆ, ನಮ್ಮ ಶಿಷ್ಟ ಜನ ನುಡಿಯುವ ನುಡಿಯೇ ತಪ್ಪು ! ತಪ್ಪು - ನನ್ನದಲ್ಲ ! ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿಯ ಸಾತು, ಪಾತು, ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದವರೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವರು ಆಡಿದ ಮಾತಿನ ವೈಖರಿ, ಅವರ ಭಾಷೆ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹಾಗೆಯೇ ಮೂಡಿ ಗಟ್ಟಿಸಿತು."[13]

ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷೀಯ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂರು ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ: " ಭಾಷೆಯು ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವೇ ? ಅಯೋಗ್ಯವೆ ? ಎಂಬ ವಾದ - ವಿಮರ್ಶಕರ ಕಸುಬು"[14] ಎಂದು ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ತರಾಟೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಕೈಲಾಸಂರು ಸೃಜನಶೀಲ

---

12. ಸಂಪಾದಕ ಡಾ. ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು ಪು. 369
13. ಸಂಪಾದಕ ಡಾ. ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು ಪು. 598
14. ಸಂಪಾದಕ ಡಾ. ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು ಪು. 598

ಲೇಖಕನ ಕೇವಲ ಅಹಂಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಸಮಾಜವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಲೋಸುಗ"[15] ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುವ ಕೈಲಾಸಂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೆ ಏನೂ ಹೇಳಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಬಿಂಬದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ವಸ್ತುವಿನ ಒಂದು ಭಾಗ ಅಷ್ಟೇ. ಹೀಗಾಗಿ ಕೈಲಾಸಂರು ನಾಟಕ ಏನನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ, ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಮೂಲದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದನ್ನೆ ಅನುಕರಣೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಇದನ್ನು ಛಾಯಾಚಿತ್ರ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೈಲಾಸಂರ ಸಮರ್ಥನೆ ಒಪ್ಪಲಾಗದು. ಕೈಲಾಸಂರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಮಿತಿಯ ಅರಿವು ಇದ್ದೇ ಇದ್ದಿತು. ಆಗಾಗ ಅವರು ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುದುಂಟು. 'ಬಂಡ್ವಾಳಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿ' ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಜೀವು ಹೇಳುವ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. "ನೀವ್ಕೆಡೋದೆಲ್ಲಾ ನಿಮ್ಮ ಬಡಾಯಿ....ನಿಮ್ಮ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಬೆರೆಸಿದ ಕನ್ನಡ"[16] ಈ ರೀತಿಯ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಬೆರೆಸಿದ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದು ವಾಸ್ತವ ನಾಟಕದ ಬಂಧದ ತುರ್ತು ಎಂದು, ವಾಸ್ತವಮಾರ್ಗದ ಲೇಖಕ ಕೈಲಾಸಂ, ಜನರಾಡುವ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆದರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಹಾವ ಭಾವದ ಬಗೆಗೆ, ಚಲನವಲನಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕೈಲಾಸಂರು ಇಂಗ್ಲೀಷನಲ್ಲಿಯೇ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಯಾವ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಸಮರ್ಥಿಸಬಹುದು ? ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಅಮ್ಮಾವ್ರ ಗಂಡ' ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯದ ವಿವರಣೆ ನೋಡಬಹುದು. SCENE 1. (sitting room - ಅಮ್ಮಾವ್ರು ; -in a rocking chair, R. foreground -ಗಂಡ :- L. middle-ground, rocking a cradle appointment of room a la Rs. 300 per mensem householder ಅಮ್ಮಾವ್ರು up-to-date, - president of the Ladies Club Etc, ಗಂಡ : ಪಂಚೆ and torn bunian)[17]

ಈ ರೀತಿಯ ನೂರಾರು ಉದಾರಣೆಗಳು ಕೈಲಾಸಂರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಲಭಿಸುತ್ತವೆ. ಅವರ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಸಮರ್ಥಿಸಲಾಗದು. ಈ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು ಸಮಂಜಸವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. "ಈಗಲೂ ಕನ್ನಡ ಸಾರಸ್ವತ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಅವರಿಗೆ ಉಳಿದು ಬಂದಿರುವ ಎತ್ತರದ ಸ್ಥಾನ ಅವರ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂದ ಗೌರವವೇ ಹೊರತು ಆತನ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಗುಣ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲ ಎಂದೇ ನನ್ನ ಭಾವನೆ"[18] ಕೈಲಾಸಂರಿಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗ

---

15. ಸಂಪಾದಕ ಡಾ. ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು ಪು. 598
16. ಸಂಪಾದಕ ಡಾ. ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು ಪು. 327
17. ಸಂಪಾದಕ ಡಾ. ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು ಪು. 331
18. ಪ್ರಸನ್ನಾ, ನಾಟಕ ರಂಗ ಕೃತಿ, ಪು. 46

ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನಲಾಗದು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಜನರ ಮನದಿಂದ ಮರೆಯಾಗಿ ಹೋಗಲು ಇದು ಬಹುದೊಡ್ಡ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಕೈಲಾಸಂರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂರು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕತೆ ಅವರ ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಎಂಥದು ? ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂರು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜವನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶೂದ್ರರ, ದಲಿತರ ಪಾತ್ರಗಳು ಬರುತ್ತವೆಯಾದರೂ ಅವು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಪರಿಚಿತ ಸಮಾಜದ ಕುರಿತು ಬರೆಯುವುದು ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆತ ಬೆಳೆದಂತೆ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಸಮಾಜವನ್ನು ಮೀರಬೇಕು . ಆದರೆ ಕೈಲಸಂರು ಮೀರಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಕೈಲಾಸಂರ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಗಿರುವ ಇತಿಮಿತಿಯಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ವಾಸ್ತವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಅಂಗವಿಕಲವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಕೈಲಾಸಂರ ಬಗೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ ಕೈಲಾಸಂರ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಯಾವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನುವುದು. ಕೈಲಾಸಂರ ಹೋರಾಟದ ತೀವ್ರತೆ ಮೇಲ್ಪದರಿನದಾಗಿದೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಓದುಗ/ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮೋಸಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕೈಲಾಸಂರು ಧರಿಸಿದ್ದು ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಮುಖವಾಡ. ಕೈಲಾಸಂರು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಮುರಿದು ಹಾಕಲು ಎಂದಿಗೂ ಯತ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ವೈದಿಕ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದೇ ಧರ್ಮ ಅಥವಾ ಜನಾಂಗದ ಬಗೆಗೆ ಲೇಖಕನಾದವನು ವಿಶೇಷ ಪ್ರೀತಿ ತೋರಿಸಿದರೆ ಇದು ಆ ಲೇಖಕನ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಸಂಶಯಪಡಲು ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಯೋಧೃವಾಣಿ 'ಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀ ಹೇಳುವ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

''ಸ್ವಾಮೀ ! ಈ ನವೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೈದೀಕರ ಮಾತಿಗೆ ಬೆಲೆಯೇ ಇಲ್ಲ! .... ಆದರೂ ಹೇಳ್ತೇನೆ.... ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ತನ್ನ ವ್ಯಾಸಂಗದಿಂದಲೋ, ತನ್ನ ತಂದೆ- ತಾಯಿಗಳಿಂದಲೋ, ಇಲ್ಲ ...ವಂಶಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಮಾಡ್ತಾಬಂದ ವೇದಾಧ್ಯಾಯನದಿಂದಲೋ, ಇಲ್ಲ ತನ್ನ ಸಂಸ್ಕಾರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೋ, ತನಗೆ ಇರುವ ಬುದ್ಧೀನ..... ಕೋರ್ಟು...ಕಚೇರಿ...ಕಾಲೇಜು.... ಇಸ್ಕೂಲು ಇಂಥೋ ಬುದ್ಧೀ ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳೋ ಮಾರ್ಕೆಟ್ಟನಲ್ಲಿ, ಸಂಬಳಕ್ಕೆ ಮಾರಿ, ಆಯಾ ಸಂಬಳದ ಪ್ರಕಾರ ತಾರತಮ್ಯತೇನ ಅನುಭವಿಸ್ತಿದ್ದರೂ, ಕೇವಲ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಗೋಷ್ಠೀಲಿ...... ಒಂದು ಜನನ...ಒಂದು ಮರಣ...ಒಂದು

ಉಪನಯನ ...ಒಂದು ವಿವಾಹ..... ಇತ್ಯಾದಿ ಧರ್ಮ ಕರ್ಮಾದಿಗಳಿಗೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುವಾಗ, ಇವರು ಬುಧ್ಧೀನ ಮಾರ್ರೋ ಮಾರ್ಕೆಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿಯ ಅಂತಸ್ತು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಧಿಸೋಕೆ ಆದೀತೆ..... ''[19]

ಕೈಲಾಸಂರ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಮುರಿದು ಹಾಕಲು ಯತ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಪಾರಂಪರಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ, ನಂಬಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಅಚಲವಾದ ವಿಶ್ವಾಸ ಇದೆ. ಯಥಾಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳು ಯತ್ನಿಸುವುದರಿಂದ ಹೊಸ ರೂಢಿಗಳ, ಪದ್ಧತಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಉದ್ಭವಿಸಲಾರದು. ನಾಗತ್ತೆ ಪಾತೂನ ತವರುಮನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾನೀಯವನ್ನು ಕುಡಿಯಲು ಇಷ್ಟಪಡದೆ ಸಾತೂನ ತವರು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಫಲಾಹಾರ ಸೇವಿಸಲು ಕಾರಣ ಇದೇ ಆಗಿದೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯದ ಆಚರಣೆಗೆ ಭಂಗ ತಂದರೆ ಬ್ರಹ್ಮ ಹತ್ಯದ ಪಾಪ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಆಕೆ ನಂಬಿದ್ದಾಳೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಮಡಿಯಿಂದಿರಬೇಕು, ವೈದಿಕ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕು ಎಂದು ನಾಗತ್ತೆ ನಂಬಿದ್ದಾಳೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಓದುವದು ಆಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತಪ್ಪಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ''ಅಪ್ಪಾ ! ನೀವೋ, ಇಂಗ್ಲೀಷು ಗಿಂಗ್ಲೀಷು ಓದೋ ಈ ಕಾಲದ ವಿದ್ಯಾವಂತರು. ನಾನೇನು ಹೇಳೇನು ನಿಮಗೆ .... ?''[20] ಎಂದು ನಾಗತ್ತೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ.

ಕೈಲಾಸಂರ ಪಾತ್ರಗಳು ದೌರ್ಜನ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದರೂ ಅದು ಬೇರೆ ಕೋಮಿಗೆ ಸೇರಿದ ಜನರಿಂದ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಧರ್ಮ ಅಥವಾ ಕೋಮುಗಳ ಮಧ್ಯ ಉಂಟಾದ ಹೋರಾಟ, ದೌರ್ಜನ್ಯ ಕೈಲಾಸಂರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಕೈಲಾಸಂರ ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರೂರ ಖಳನಾಯಕ ರಾಮಾಪುರದ ರಾಮಣ್ಣನಾಗಬಹುದು ಮತ್ತು 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ಯ ಪುಟ್ಟು 'ಪೋಲೀಕಿಟ್ಟಿ'ಯ ಅಣ್ಣಾ ಇಂಥವರು ಪ್ರತಿನಾಯಕರಾಗಬಹುದು. ಕೈಲಸಂರು pseudo ಸಮಾಜವಾದ, ವೈಚಾರಿಕತೆ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವತೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ('ಸೂಳೆ' ಮಾತ್ರ ಅಪವಾದವಾಗಿದೆ)''ಸಮಕಾಲೀನ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅವನತಿಯನ್ನು ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವಾಗಿ ಖಂಡಿಸುವ, ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರ ಕಪಟಗಳನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುವ ಕೈಲಾಸಂ ಬಂಡುಕೋರರಲ್ಲ ಅವನೊಬ್ಬ ಮಾನವತಾವಾದಿಯಾಗಿದ್ದು ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಉನ್ನತ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡವರಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಈ ಅಮೂರ್ತ ಆದರ್ಶಗಳು ಶಾಶ್ವತವಲ್ಲವೆಂದೂ ಬದಲಾದ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಲಾರವೆಂದೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಕೈಲಾಸಂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ''[21] ಎನ್ನುವ ಕೆ ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸಹ ಸಂಶಯದಿಂದ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

---

19. ಸಂಪಾದಕ ಡಾ. ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು ಪು. 200
20. ಸಂಪಾದಕ ಡಾ. ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು ಪು. 195
21. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪು. 234

ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಕೇವಲ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಸರಿಯಾದ ಮಾತಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವವರೂ ಇರಬಹುದು. ''ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಲ್ಲದೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ''[22] (ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ) ಎನ್ನುವುದು ಈ ಹೇಳಿಕೆಯ ಮೊದಲನೆಯ ಭಾಗದ ಅರ್ಥವನ್ನು balance ಮಾಡಲು ನಂತರದ ಭಾಗವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಹಾಗೆ ಹೇಳುವ ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಎಂದರೆ ಏನು ಎಂದೂ ವಿವರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಇವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಸಾಹಿತಿ ಅಥವಾ ಅವನ ಕೃತಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಆಗಲಾರದು ! ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ, ಸಮಕಾಲೀನ ಮಹತ್ವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆದ ಪದಗಳಲ್ಲವೆ? ಆದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂರ ನಾಟಕಗಳ ಕುರಿತು ಯಾವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮೂಡಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಕೈಲಾಸಂರನ್ನಾಗಲಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಈ ನಾಡಿನ ಜನರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಆದರೆ ಓದುಗರು/ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೈಲಾಸಂರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದಂತೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಕೈಲಾಸಂರಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿರುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಅವರು ಹಲವು ಮೊದಲುಗಳಿಗೆ ಕಾರಣೀಭೂತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ನಮೂನೆ (ಮಾದರಿ) ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಬರಲು ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಅವರ ಮೂಲಕ ಕಣ್ತೆರೆದು ಈ ನಾಡಿನ ಜನರ ಮುಂದೆ ಗರಿಗೆದರಿ ಕುಣಿಯಿತು. ಕೈಲಾಸಂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ಹೊರಗೆಳೆದು ತಂದಂತೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ತಂದರು. ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಟೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿ' ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಹತ್ವದ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಿತು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಪೌರಾಣಿಕವೂ ಅಲ್ಲದೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಜಾನಪದವೂ ಅಲ್ಲದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದಂತೆಯೂ ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಇದಾಗಿದ್ದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಈ ನಾಟಕ ಕೇವಲ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ನವೀನತೆ ತೋರದೆ ಬರವಣಿಗೆ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೂ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಹೊಸತನ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೂ ಈ ನಾಟಕ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ನಡೆಯುವಂಥ, ನಾವು ವಾಸಿಸುವ ಕೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ತಿರುಗಾಡುವಾಗ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವಂಥ ಘಟನೆ, ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಜನರಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ, ಆನಂದ - ಕೆಲವರಿಗೆ ಕೋಪ ತಾಪ- ಎಲ್ಲವೂ ಉಂಟಾದವು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ, ಅದರ ಗೊಡವೆಗೆ ಬಂದವರನ್ನು ಅದು ಬಗ್ಗು ಬಡಿಯುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅದನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಅದರ

22. ಸಂಪಾದಕ ಡಾ. ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ, ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು, ಸಂಪಾದನಾ ಗ್ರಂಥದ ಮುನ್ನುಡಿ

ವಿರುದ್ಧವೂ ಜಯಸಾಧಿಸಿದ ಕೈಲಾಸಂರ ಎದೆಗಾರಿಕೆ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವಂಥದು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು. ಹೀಗಾಗಿ ''ಕೈಲಾಸಂರ ವಾಸ್ತವವಾದ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ ಹಂಬಲಕ್ಕಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತು, ನಿಲುಮೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮೇಲಚರ್ಮದಾಚೆ ಕೆದಕಿ ನೋಡಿದಾಗ ಅದೇ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ ಯುಗದ ಆದರ್ಶಮಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.''[23] (ಪ್ರಸನ್ನಾ)

ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂರು ಪ್ರಹಸನ ಪಿತಾಮಹ ಎಂಬ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಸ್ಯ ಅವರ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಗುಣವಾಗಿದೆ. ಹಾಸ್ಯ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಒಂದು ಅಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿದೆ.ಕೇವಲ ನಗೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಧ್ಯೇಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಹಾಸ್ಯ 'ಸುಧಾರಣೆ' ಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಸಮಾಜದ ಅಂಕುಡೊಂಕನ್ನು, ಓರೆ ಕೋರೆಗಳನ್ನು ಭೂತಗನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೋಡುವುದನ್ನು ಕೈಲಾಸಂರು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಬ್ರಿಟೀಷರ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ತಳ್ಳಿಹಾಕುವ ಕೈಲಾಸಂರು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಬಯಲಿಗೆ ಎಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ನ್ಯೂನತೆಗಳನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದು ಚರ್ಚಿಸಿದರು. ಆದರೆ ದೀಪವನ್ನಪ್ಪಿ ಪತಂಗ ಸಾವನ್ನಪ್ಪುವ ಹಾಗೆ ಕೈಲಾಸಂರ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ ಹಾಸ್ಯದ ಮೋಹಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಉಂಟು. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ಕೈಲಾಸಂ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜನರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಮುದವನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವರನ್ನು ಪ್ರಹಸನಕಾರ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ಉಚಿತವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗದು. ಪ್ರಹಸನ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವ ಅರ್ಥದ ಆಚೆ ಕೈಲಾಸಂರ ಕೃತಿಗಳು ಬೆಳೆದು ಬರುವುದರಿಂದ ಅವರು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರೇ ಹೊರತು ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾಸಂ 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ' ಹಾಗೂ 'ಸೂಳೆ' ಗಳಂಥ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಸರ್ವಕಾಲಿಕವಾದುದಲ್ಲ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಚರ್ಚಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ಸಿಕ್ಕಬಹುದು. ಆಗ ಆ ಕುರಿತು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳು ಹಳಸಿ ಹೋಗುತ್ತವೆ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು. ವರದಕ್ಷಿಣೆ ಮತ್ತು ವೇಶ್ಯಾವಾಟಿಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಿಡುಗುಗಳಾದರೂ ಸರ್ವಕಾಲಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೇ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದಾಗ ನಾಟಕ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ಸೊರಗಿಹೋಗುವುದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ.

---

23. ಪ್ರಸನ್ನಾ, ನಾಟಕ ರಂಗ ಕೃತಿ, ಪು.49

ಕೈಲಾಸಂರು ಬಹಳಕಾಲ ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವಂಥ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿಯಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಟ ನಾಟಕಕಾರ ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರ ಕಾಣಲು ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನವ್ಯ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಕಾಯಬೇಕಾಯಿತು. ಕಾರ್ನಾಡರ ತುಘಲಕ್ ಪಾತ್ರ ಬಹಳ ಜೀವಂತ ಮತ್ತು ಸಶಕ್ತ ಪಾತ್ರವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ ಅವರೇ ತಮ್ಮ ಇತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಅದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ನ್ಯೂನತೆಯಾಗಿದೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ Hamlet, Macbeth, Lear,othello, Falstaff, Portia, Cleopatra ಗಳಂಥ ಒಂದು ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂವರೆಗೆ ಆಗಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಮನಾಗುವ ಕೆಲ ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ, ಆ ಮಾತು ಬೇರೆ.

ಭಾರತೀಯ ವಿಚಾರಧಾರೆ ಇಂಥ ಪಾತ್ರಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೆಲವರ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಇದು ಒಪ್ಪಿತವಾಗದ ಮಾತು. othello ಬದುಕಿನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನು ? othello ತನ್ನ ಮಡದಿಯ ಶೀಲ ಶಂಕಿಸುತ್ತಾನೆ. Macbeth ತನ್ನ ಒಡೆಯನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. Lear ತನ್ನ ರಾಜ್ಯವನ್ನೇ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಇತಿಹಾಸದುದ್ದಕ್ಕೂ ಇದು ನಡೆದೇ ಇದೆ. Hamlet ಸಂತೂ ತೀರ ಸಮಕಾಲೀನನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಜಾಗತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. othello ಹೆಂಡತಿಯ ಶೀಲ ಶಂಕಿಸಿದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರಾಮನೇ ಸೀತೆಯನ್ನು ಸಂಶಯಾಸ್ಪದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಆಕೆಯನ್ನು ಅರಣ್ಯಕ್ಕೆ ಅಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಲೀಯರನ ತ್ಯಾಗ ಪ್ರತಿನಿತ್ಯ ನಡೆಯುವ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ ದೇಶದಲ್ಲಿ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಏಕೆ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರು ಅಂಥ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ? ಅಂಥ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿಲ್ಲ; ಮತ್ತು ಅಂಥ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಬಂದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಘರ್ಷತಂದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಸಾಕಷ್ಟಿವೆ. ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ೧೬ನೇ ಶತಮಾನದ ಎಲಿಝಬೆತ್ ಯುಗದ ಜನರ ಸಮಗ್ರ ಬದುಕನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತೆರೆದು ತೋರಿಸಿದಂತೆ, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಲವು ದೇಶಗಳ ಹಲವು ಯುಗಗಳ ಬದುಕನ್ನು ಹಾಗೆ ಬಿಚ್ಚಿಡುತ್ತವೆ.

ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಕಾಳಿದಾಸರ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳಂಥ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ ಈಗ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ವಾದವೂ ಇದೆ. ಆ ಕಾಲದ ಯುಗ ಧರ್ಮವೇ ಈಗ ಕಾಣ ಸಿಗದು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಇತಿಹಾಸದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಅವನಿಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವಿರಲಿಲ್ಲ. ಇತಿಹಾಸದ ಹೊರಗಡೆ ನಿಂತು ಅವನು ಇತಿಹಾಸ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದನು. ಇತಿಹಾಸ ಸೃಷ್ಟಿಸುವವರ ಜೀವನ ಕ್ರಮ,

ಬದುಕಿನ ಪದ್ಧತಿಗಳಿಗೆ ಅವನು ಅಪರಿಚಿತನಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅಂಥ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಂಡಾಗ ಅವುಗಳೊಡನೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಂಡು ಖುಷಿ ಪಡುತ್ತಿದ್ದನು. ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಈಗ ಅವನೇ ಇತಿಹಾಸಸೃಷ್ಟಿಸತೊಡಗಿದ್ದಾನೆ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ನೀಗಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯ ಪರಂಪರೆ ಹೊಂದಿರದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭವಿತವ್ಯ ಹೇಳಲಾಗದು. ಕೈಲಾಸಂರ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಟೀಕೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದು, ಕಾರ್ನಾಡರಂತೆ ಕೈಲಾಸಂರೂ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಾದಗ್ರಸ್ತ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ಮೇಲಿನ ಆಪಾದನೆ ಕೈಲಾಸಂರ ಮೇಲಿನ ಆಪಾದನೆಗಿಂತ ಬಹಳ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅವರದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ .ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿ ಭಾಷೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸಿದ ಇತರ ಬರಹಗಾರರೆಂದರೆ ದೇವನೂರು ಮಹಾದೇವ ಮತ್ತು ಜ.ಪಿ ರಾಜರತ್ನಂರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ತಂತ್ರ ಎನ್ನುವುದಾದರೆ ಯಶವಂತ ಚಿತ್ತಾಲರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಅವರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೋ ಅಥವಾ ಇಲ್ಲವೋ ಅದು ಬೇರೆ ಮಾತು. ಇದು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತೇ? ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಕೈಲಾಸಂರವರು ಹಳೇ ಮೈಸೂರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದರೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವರು ವಿಪುಲವಾಗಿ ಆಂಗ್ಲ ಪದಗಳ ಬಳಕೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆ ಕಾಲದ ಜನ ಆ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ? ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿ ಎಂದೇ ನಂಬಿದ ಕೈಲಾಸಂ ಅವರಿಗೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತಾ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ ಕೈಗೊಂಡ ಅವರಿಗೆ ಇಂಥ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಅವರೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತು ಇದೇ ಸತ್ಯ ಎಂದು ಕೆಲವರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸಮಂಜಸವಲ್ಲ. ಮೈಸೂರು ಜನರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸದೇ ಅದನ್ನು ಇನ್ನೂ ಕಠಿಣವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೊಂದು ಪದಕ್ಕೆ ಕನಿಷ್ಠ ಎರಡೆರಡು ಒತ್ತಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಆ ಜನ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆಯೇ? ಆಂಗ್ಲ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಜನ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ; ಇದು ಕೇವಲ ಹಳೇ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ನಾಡಿನ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಭಾಷೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಆಂಗ್ಲಮಯವಾಗಿತ್ತೇ? ಅದಲ್ಲದೇ ಅವರು ಸರಿಯಾದ ಆಂಗ್ಲ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಅನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ?

ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಸಾಹಿತಿಗೆ ಆನಂದ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅವನು ತೃಪ್ತನಾಗಲಾರ. ತಾನು ಬರೆದಿದ್ದನ್ನು ಜನರು ಓದಬೇಕು, ಮೆಚ್ಚಿ ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರಶಂಸಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ

ಅಪೇಕ್ಷೆ. ರಸಿಕನನ್ನು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು, ಓದುಗನನ್ನು ಅವನು ಮರೆಯಲಾರ. ಲೇಖಕನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಮೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಕಲೆಗಾಗಿ ಎನ್ನುವ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಟೊಳ್ಳುತನ ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ : ಹಾಗಾದರೆ ಬರೆಯುವ ರೀತಿ ಅಥವಾ ಶೈಲಿ, ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಭಾಷೆ, ಓದುಗರನ್ನು ವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲೇ ಬೇಡವೆ? ಬಹಳ ಜನ ಲೇಖಕರು ಈ ಹೊಣೆ ಹೊರಲಾರರು. ಆದರೆ ಜನ ತಮ್ಮನ್ನು ಓದಬೇಕು ಎಂದು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಕವನ , ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ತುಸು ಕಠಿಣ ಪದಗಳನ್ನು,ಸಂಕೀರ್ಣ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾಟಕದಂತಹ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮಾಧ್ಯಮ ಶ್ರೀ ಸಾಮ್ಯನನ್ನೂ ತಲುಪಬೇಕಾದಾಗ, ಇಂಥ ಭಾಷೆ ಬಳಸಿದರೆ ಸಂವಹನ ಕ್ರಿಯೆ ಹೇಗೆ ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ? ಸಂಕೀರ್ಣ ಅಥವಾ ಕಠಿಣ ಭಾಷೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸಿದರೆ, ಅದರ ಸಂವಹನ ಹೇಗಾಗುತ್ತದೆ.? ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಜನ ವಿದ್ಯಾವಂತರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಅವಿದ್ಯಾವಂತರೂ ಇರುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕ ಬರೆಯುವ ಉದ್ದೇಶ ಅದನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವ ಕೃತಿಗೆ ನಾಟಕವೆನ್ನುಬಹುದು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಅದು ನಾಟಕವೇ ಅಲ್ಲ. ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅದು ಹೇಗೆ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೋ ತಿಳಿಯದು. ಕೈಲಾಸಂರವರ ನಾಟಕಗಳು ಅವರ ಭಾಷೆಯಿಂದಲೇ ಸೋಲುತ್ತವೆ. ಅವು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಚರ್ಚೆಗೆ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿಮಾತ್ರ ಉಳಿಯಬಲ್ಲವು. ಕೈಲಾಸಂರವರಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದರೂ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಅವು ತಿಳಿಯದಿದ್ದದ್ದು ಒಂದು ವಿಪರ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡ ದುರಂತವಾಗಿದೆ. ವಿಶೇಷ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದ ನಟ ನಟಿಯರು ಮಾತ್ರ ಅವರ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕೈಲಾಸಂರವರು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಟಕ್ಕನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಅವರಿಂದ ದೀರ್ಘ ಕಾಲದ ಪರಂಪರೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಭಾಷೆಯಾಗಲಿ, ರಂಗಭೂಮಿ ಭಾಷೆಯಾಗಲಿ, ಕೈಲಾಸಂರವರಿಂದ ಮೂಡಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಬರಲಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾದದ ಬಗೆಗೆ ಅವರಿಗಿರುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಗಟ್ಟಿಗೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೈಲಾಸಂರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳ ಪುನರ್ ವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಲವು ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಬಂದು ಹೋಗಿವೆ. ಆಗಲೂ ಕೂಡಾ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಬಗೆ ಹರಿಯಲಿಲ್ಲ. ಯುವ ಬರಹಗಾರರು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕ ರಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸಿ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗೆ ಎಟಕುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಾಟಕೀಯ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ಗಂಭೀರ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಯಬೇಕಿದೆ.

ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ (ಶ್ರೀರಂಗ)

ಪೀಠಿಕೆ :

ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ(ಶ್ರೀರಂಗರು) ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವನ್ನು ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯಿಸಿ ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಕೆಲವೇ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಐದು ದಶಕಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ಮುನ್ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದವರು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟವರು, ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯರು. ನಾಟಕದ ಅರ್ಥ ಅವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ, ನಾಟಕ ಬರೆದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸಿದರು. ವೈಚಾರಿಕತೆ, ಸಮಕಾಲೀನತೆ, ಸಾಮಾಜಿಕತೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆಯೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ಆಧಾರ ಸ್ತಂಭಗಳ ಮೇಲೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕವೆಂಬ ಮನೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು. ಕನ್ನಡ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಭಾಷಾ ಜ್ಞಾನಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಹೊಂದಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಪ್ರಖರ ವೈಚಾರಿಕತೆ, ನಿಷ್ಠುರ ವಾಸ್ತವತಾ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿನ ಗತಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಶ್ರೀರಂಗರ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಬಹಳ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದುದು. ಆಧುನಿಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿರುವ ದೊಡ್ಡಸ್ತನವನ್ನು, ನ್ಯೂನತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ದುರಂತವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಮುಂದೆ ಇಟ್ಟರು. ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿಗೆ ಒಗ್ಗದ ಅತಾರ್ಕಿಕ, ಅಸಂಬಂಧ್ಧವಾದ ಪಾರಂಪರಿಕ ವೈದಿಕ ಆಚರಣೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪರ್ಯಾಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ, ಕೆಲವು ಬಾರಿ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ, ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕೈಲಾಸಂರಿಗಿಂತ ಬಹಳ ವಿಭಿನ್ನವಾದ, ಸಶಕ್ತವಾದ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಹೊಂದಿದ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಬೇರೆ ಯಾವ ನಾಟಕಕಾರನೂ ರಚಿಸಿಲ್ಲ. ಅವರು ಇಪ್ಪತ್ತಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು, ಅರವತ್ತಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೇ 'ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿ,' 'ಪ್ರಕೃತಿ ಪುರುಷ,' 'ಅನಾಟ'ಗಳಂಥ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗೆಗೆ ಹಲವು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಆಕರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನಾಗಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಮ್ಮ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನಿಲುವುಗಳಿಂದಾಗಿ ದೇಶದಾದ್ಯಂತ ಪರಿಚಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನವಿರುವಂತೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸ್ಥಾನಮಾನವೂ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪರಂಪರೆ ಮುಂದುವರಿಯದೇ ಇದ್ದುದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ದುರದೃಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದವರು. ಇದಲ್ಲದೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಇತರ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಡಲು ಅವಿರತ ಯತ್ನ ಮಾಡಿದವರು. ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಹಾಗೂ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಅವರ ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವ ಎರಡು ಹೊಸ ಮಗ್ಗಲುಗಳು. ಸಮಾಜವನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಠಿಣ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿದವರು. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವೈಯುಕ್ತಿಕ ನಂಬಿಕೆ, ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸಮಷ್ಟಿಯ ಹಲವು ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಕ್ಷಕಿರಣ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸುವ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಸಾಹಸ ಮಾಡಿದವರು. ಸಮಾಜ, ಧರ್ಮ, ರಾಜಕೀಯ, ಇತಿಹಾಸ , ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದವರು. ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ತುಳಿದಿದ್ದರಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಕೇಂದ್ರ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಅವರು ಪುರಾಣಗಳಿಂದಲೂ, ಇತಾಹಾಸದಿಂದಲೂ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾಣ ಇತಿಹಾಸಗಳ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೊಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ವಿಡಂಬನೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ವಿನೋದ, ಹಾಸ್ಯ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಆದರೆ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಗಂಭೀರತೆಗೆ ಭಂಗ ತರುತ್ತವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ವಿನೋದ ಅಥವಾ ವಿಡಂಬನೆಗಾಗಿ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದದ್ದುಂಟು. ಅವರು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಲೇವಡಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಆ ನಾಟಕಗಳ ಮುಖ್ಯ ಧ್ಯೇಯ ಆ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬನೆ ಮಾಡುವುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಅನುಪಮ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಂತೆ, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವುದರ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಹಲವಾರು ದಶಕಗಳವರೆಗೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಮುನ್ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದರು.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರೆ, ಒಂದು ಸಂಗತಿ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ' ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದು, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಗಾಢವಾಗಿ ನಂಬಿ ಅನುಸರಿಸಿದ Alienation effect ತಂತ್ರವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಬಹಳಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಸೂತ್ರಧಾರ, ಅಥವಾ ಒಂದು ಪಾತ್ರ, ಇಲ್ಲವೇ ನಾಟಕಕಾರನೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಇಳಿದು ಅವರನ್ನು ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ ''ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'', ''ಸಂಜೀವನೀ'', ''ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು'' ಮತ್ತು ''ರಂಗಭಾರತ'' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರಿಗಿದ್ದ ಅತೀವ ಭಾಷಾಪ್ರಜ್ಞೆ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾದಂತೆಯೇ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ದೌರ್ಬಲ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಒಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಶಬ್ದ ಒಡೆಯುವುದರ ಮೂಲಕ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ, ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳು, ಕವಲು ಒಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದರೂ ಆ ಮೂಲಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ವಿನೋದ ಉಂಟಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ವಸ್ತುವಿನ ಕುರಿತು ವಿಡಂಬನೆ ಮಾಡಬಹುದಾದರೂ, ಈ ಕ್ರಿಯೆ ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತಗೊಳ್ಳುವ ಅಪಾಯವಿದೆ. ಇದು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದಗಳೊಂದಿಗೆ ಆಟವಾಡುತ್ತಾ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕದ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಕೈಬಿಡುತ್ತಾರೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕದ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು (motivate)ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಸಮಂಜಸವಾದ ವಿಧಾನ ಅಲ್ಲ (ಇದನ್ನು ಸಂಜೀವನೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು). ಶ್ರೀರಂಗರ 'ರಂಗಭಾರತ' ನಾಟಕ ಅವರ ವಿಡಂಬನ, ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ವಿನೋದ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿಯಂತಿದೆ. ಮಹಾಭಾರತದಂಥ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಆ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ವಿಡಂಬನೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ (ಉದಾ ಧರ್ಮರಾಜ ಧರ್ತೆಪ್ಪ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಆತನಲ್ಲಿ ಧರ್ಮರಾಯನ ಯಾವ ಗುಣಗಳೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ) ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ವಿನೋದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಿಡಂಬನಾ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನೂ ಮೆರೆದಿದ್ದಾರೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಾಧಿಸಿದ್ದೇನು? ಸದ್ಯದ ಸರ್ಕಾರದ ನೀತಿಯನ್ನು, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಮಾದರಿ ಸರ್ಕಾರವನ್ನು, ಅವರು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಮಾಜದ ಕುಂದು ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೂಲಕ ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮೂಢ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬನೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದುಕೊಂಡರೆ ಇದೇ ವಸ್ತು ಏಕೆ ಬೇಕಿತ್ತು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಏನು ಉತ್ತರವಿದೆ ? ಶ್ರೀರಂಗರು ಅವಿರತವಾಗಿ ಒಂದು ನಾಟಕದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಹರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯ ಅಭಾವ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹೊಡೆದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಬುದ್ಧಿಯ ಹಸಿವನ್ನು ಕಾಲು ಭಾಗದಷ್ಟು ಹಿಂಗಿಸಿದರೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಹೃದಯಗಳನ್ನು ಅಣುವಿನಷ್ಟೂ ತಣಿಸಲಾರವು.

ಕೇವಲ ವಿಚಾರಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾರವು. ಬದುಕು ಹಿಂದೆಯೂ ಇಟ್ಟಿತು, ಈಗಲೂ ಇದೆ. ಬದುಕುವ ರೀತಿ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಬದುಕು ಬೇರೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಿಚಾರಗಳು

ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿದ್ದುಹೋಗಿವೆ. ಹೊಸ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳು ಜನ್ಮ ತಳೆದಿವೆ. ಇಂಥ ಅಮೂಲ್ಯ ಬದುಕನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ವಿಚಾರಗಳಿಗಾಗಿ ಬಲಿ ಕೊಟ್ಟದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯ ಭಯಂಕರ ಅಭಾವದಿಂದಾಗಿ ರಕ್ತ ಸುರಿಸಿದ ಮನುಷ್ಯನ ದೇಹದಂತೆ ಉರುಳಿ ಬೀಳುತ್ತವೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಏನನ್ನೇ ಹೇಳಲು ಹೊರಟಿರಲಿ ಅವನು ಮೊದಲು ಕಥೆ ಹೇಳಬೇಕು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೊದಲ ಬೇಡಿಕೆ ಎಂದರೆ ಕಥೆಯನ್ನು ಕೇಳುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಕಥೆ ಹೇಳುವ ನಾಟಕಗಳು ಸೋತಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಬಹಳ ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿವೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳು ಎಲ್ಲ ಕಾಲ, ದೇಶ, ಭಾಷೆಗಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನ ಮುಟ್ಟುವದು, ಹೃದಯ ತಟ್ಟುವದು, ಭಾವನೆ ತಣಿಸುವುದು ಅವುಗಳ ವಸ್ತು ಕತೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ.

ಹೊಸ ಹೊಸ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾಲದ ದೊಡ್ಡ ಮಿತಿ ಇದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ.ಯವರ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್', ಕುವೆಂಪು ರವರ 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ', ಮಾಸ್ತಿಯವರ 'ಕಾಕನಕೋಟೆ', ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಉದ್ಧಾರ' ಮತ್ತು 'ಸಾಯೋ ಆಟ', ಜಡಭರತರ 'ಮೂಕಬಲಿ' ಮತ್ತು 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು', ಕಂಬಾರರ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ' 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಯಾತಿ' 'ನಾಗಮಂಡಲ', ಶ್ರೀರಂಗರ ' ಹರಿಜನ್ವಾರ' 'ಶೋಕಚಕ್ರ' ಕೈಲಾಸಂರ 'ಸೂಳೆ' 'ಬಹಿಷ್ಕಾರ'ಗಳಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಮೆಚ್ಚುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಹಲವು ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಬಂದ ಹೊಸದರಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿವೆಯಾದರೂ ಕಾಲ ಸರಿದಂತೆ ಅವು ಇತಿಹಾಸದ ಮೌನ ಕಡಲಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಹೋಗಿವೆ.

ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಇಬ್ಸೆನ್ ಮತ್ತು ಷಾ ತರಹದ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಈಗಾಗಲೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಕನ್ನಡದ ನಾಟಕಕಾರರು ಆ ಯೂರೋಪಿನ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿಂತ ಹಲವು ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲದೆ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಹಿತ ಇವರು ಯುರೋಪಿನ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇಬ್ಸೆನ್ ಕೊನೆ ಕೊನೆಗೆ ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ವಿಮುಖನಾಗಿ ನಾಟಕ ಬರೆದನು. ಆದರೂ ಅವನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ Ibsenism ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಇಂಥದೊಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಚರಿತ್ರೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ ಒಂದು ದುರದೃಷ್ಟಕರ ಸಂಗತಿ. ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗಿತು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳುವದು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಎದುರಿಸುವದು

ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ಮೊದಲ ನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣವಾದರೆ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಜೀವನದ ಅಪರಿಚಿತ ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು, ಅವನ ಒಂಟಿತನ, ಏಕಾಂಗಿತನ, ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿವೆ.

ನಾಟಕಗಳು ಕೇವಲ ವಿಚಾರ ಅಥವಾ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಬದುಕಲಾರವು ಎಂಬ ಸತ್ಯ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಕೊನೆಗೂ ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಇಬ್ಸೆನ್ ಮತ್ತು ಷಾ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಧಾರ್ಮಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಂದು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಅದನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಕೇವಲ ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಇಬ್ಸೆನ್ ಕೊನೆ ಕೊನೆಗೆ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಬರೆದನು. ಷಾ ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ, ಅವನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಜೋನ್, ಕ್ಲಿಯೋಪಾತ್ರ, ಕ್ಯಾಂಡಿಡಾ, ಪಾತ್ರಗಳಂಥವುಗಳನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ ರಾಗಲಿ, ಶ್ರೀರಂಗರಾಗಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲೇ ಇಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರು ೫೦ ರ ದಶಕದ ನಂತರ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಓದಿದರೆ ಅವು ನಮಗೆ ಬಹಳ ಶುಷ್ಕವಾಗಿ, ನೀರಸವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದ ಹಲವು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಗಾಳಿಗೆ ತೂರಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಬಹಳ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿಸಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರನ ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳ ವಾಹಕವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡದ್ದರ ಫಲವಾಗಿಯೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು ಶುಷ್ಕ ಹಾಗೂ ನೀರಸವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು.

ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ' ನಾಟಕವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಇಡೀ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಜನಮನ ಸೂರೆಗೊಂಡಿತ್ತು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಯಶಸ್ಸು ಸಾಧಿಸಿವೆ ಎಂದು ಗಿರಡ್ಡಿಯವರು ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸದೇ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ. ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಗಳ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುವುದು opinion poll ನಡೆಸಿದಂತೆಯೇ ಸರಿ. ದೇಶದ ಹತ್ತಾರು ದೊಡ್ಡ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ತೀರ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರು ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿ ಅವರ ಕರತಾಡನವನ್ನೇ ನಂಬಿ ನಾಟಕ ಯಶಸ್ವಿ ಆಯಿತು ಎಂದು ಘೋಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನು ಕೋಟಿ ಕೋಟಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಪಟ್ಟಣ, ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಇವರ ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೇ ಇಲ್ಲ, ಇವರು ಅವರ ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವಂತಿದೆ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾರು ದೊಡ್ಡವರು ? ನಾಟಕ ಯಾರನ್ನು ತಟ್ಟಬೇಕಾಗಿತ್ತು ಮತ್ತು ತಟ್ಟಬೇಕಾಗಿದೆ ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೇನು ಉತ್ತರ ?

ಹರಿಜನ್ವಾರ

'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೇರು ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕಾಲದುದ್ದಕ್ಕೂ 'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ವಿಮರ್ಶಕರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಅವರ 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು' ನಾಟಕದ ತರುವಾಯ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡ ನಾಟಕವೆಂದರೆ 'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ಎಂದೇ ಹೇಳುಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ನಾಟಕ ಶ್ರೀರಂಗರ tragi- comedy ಗೆ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಅರ್ಥ ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗಿದ್ದ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕಿರುವ ಬೇರೆ ಪ್ರಮುಖ ಆಯಾಮಗಳೆಂದರೆ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಸಲ್ಲುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ. ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಹಲವು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ನೋಡುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಒಳ ಹೊರಗನ್ನು ಶೋಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರದು ಸಿದ್ಧಹಸ್ತವಾಗಿತ್ತು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕ 'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ಒಂದು ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅದನ್ನು ಆ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಈ ನಾಟಕ ಯಾವ ಕಥೆ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೊಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಪೋಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಬೆಳೆಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದ ಸಂವಿಧಾನವಿಲ್ಲ. ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯ ಚಮತ್ಕಾರವಾಗಲಿ, ಸಂಭಾಷಣೆಯ ವೈಖರಿಯಾಗಲಿ, ಹಾಡು ಕುಣಿತಗಳಾಗಲಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಇದು ನಾಟಕದ ನ್ಯೂನತೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಮೇಲ್ಕಾಣಿಸಿದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಘಟನೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆಯಾದರೂ ಅವು ಯಾವುದೊಂದು ಕತೆಯ ಪೋಷಕಾಂಶಗಳಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ದೊಡ್ಡರಾಯರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಬಿರುಕನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿ ಬಹಿರಂಗಪಡಿಸುವುದೇ ಈ ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಶಿಲ್ಪವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವೆಂದರೆ ದೊಡ್ಡರಾಯರು. ದೊಡ್ಡರಾಯರ ಜೀವನದ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯೆಂದರೆ ಚುನಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದು ಬಂದು ಅಧಿಕಾರದ ಗದ್ದುಗೆ ಏರುವುದು. ಅವರೊಬ್ಬ ರಾಜಕಾರಣಿ. ಅವರ ವಿಷಯ ಲಂಪಟತನ, ಸೋಗಲಾಡಿತನ, ಡಾಂಭಿಕತೆ, ಕ್ರೌರ್ಯ ಇವುಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಲೇವಡಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ವಸ್ತುವೇನಲ್ಲ. ಯಾವ ಹರಿಜನ ಪಾತ್ರವೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಯಮುನಾ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯ ಹೆಂಗಸು ಎಂದು ನಾಟಕ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಆಶಯ ಎಂದರೆ ದೊಡ್ಡರಾಯರ ಪಾತ್ರ. ಅಂತಪ್ಪ,

ತಾತ್ಯಾಚಾರಿ, ನಬೀಸಾಬ, ದೊಡ್ಡರಾಯ ಇವರ ಡಾಂಭಿಕತನ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಬಹಿರಂಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಪುರಾತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಪೂರ್ವಜರು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಗಿ ಆಯಾ ರೂಢಿ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಬೇರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಘರ್ಷ ನಡೆಸುವ ಪ್ರಸಂಗ ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಜನಾಂಗದ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧನಾಗಿ ಅವನು ತನ್ನ ಪಾಲಿನ ಕರ್ತವ್ಯ ನಿಭಾಯಿಸಿ ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ಕೃತಾರ್ಥಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ಆದರೆ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ತನ್ನ ಇಚ್ಛೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬದುಕಲು ಯತ್ನಿಸುವದರಿಂದ, ತಾನು ಯಾವುದೇ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯಬಹುದೆಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿರುವುದರಿಂದ ಹಾಗೂ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಲಾಭ ಪಡೆದು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ನೇರ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಮೇಲ್ಜಾತಿಯವರು ರಾಜಕೀಯ ಚುಕ್ಕಾಣಿ ಹಿಡಿದು ಕುಳಿತವರು. ಆದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ದಲಿತನಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಅಥವಾ ಕ್ಷತ್ರಿಯನಿಗಿರುವಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವ ಬಂದದ್ದರಿಂದ ಮೇಲ್ಜಾತಿಯವರಿಗೆ ಇದನ್ನು ಸಹಿಸಲು ಕಷ್ಟವಾಯಿತು. ಅದರಲ್ಲೂ ಜನರು ನೀಡುವ ಮತಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಅಧಿಕಾರದ ಗದ್ದುಗೆ ಏರಬೇಕಾಗಿ ಬಂದದ್ದರಿಂದ ರಾಜಕಾರಣಿ ಎಲ್ಲ ಜಾತಿ, ಪಂಗಡ, ಧರ್ಮದ ಜನರ ಮನ ಗೆಲ್ಲಲು ಹೋಗಿ ವಿಷಯ ಲಂಪಟನಾದ ; ಡಾಂಭಿಕತೆ, ಸೋಗಲಾಡಿತನ ಅವನನ್ನು ಮುತ್ತಿತು. ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ಇಂಥ ಮಹತ್ವದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಹಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲದ ರಾಜಕೀಯ ತಿರುವು ನಾಟಕವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟದೆ. ಇಂಥ ರಾಜಕಾರಣ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬಹಳ ಘಾತುಕವಾದುದು.

ದೊಡ್ಡರಾಯರಿಗೆ ಯಾರ ಬಗೆಗೂ ನಿಜವಾದ ಕಳಕಳಿ ಇಲ್ಲ. 'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ನಾಟಕದ ಸಮಸ್ಯೆ ದೊಡ್ಡರಾಯರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಭಯಂಕರ ತುಮುಲ ಮತ್ತು ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿನ ಇಬ್ಬಗೆತನವೇ ಆಗಿದೆ. ಹರಿಜನರ ಮಗು ಗಟಾರದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿದೆ ಎಂದು ನಬೀಸಾಬ ದೊಡ್ಡರಾಯರ ಮನೆಯ ಒಳಗಡೆ ಬಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು ತಾನು ಅದನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಒಬ್ಬ ಮುಸಲ್ಮಾನ್ ಒಬ್ಬ ದಲಿತನಿಗಿಂತ ಉತ್ತಮ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದವನು. ಮಗು ಗಟಾರದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದ ಸುದ್ದಿ ವೇಣಕ್ಕಳಿಗೆ ತಿಳಿದಾಗ ಮೂಲತಃ ಸಂಪ್ರದಾಯಶೀಲಳಾದ ಅವಳು ಎದ್ದು ಹೊರಗೆ ಬಂದು ಮಗುವನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತಾಳೆ. ದೊಡ್ಡರಾಯರಿಗೆ ಇದರಿಂದ ಭಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಹೆಂಡತಿಯ ಈ ಕೃತ್ಯದಿಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಕುಪಿತರಾಗಬಹುದು. ಇದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡರಾಯರ ಮಗ ಶ್ಯಾಮ ಯಮುನಾಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಲು ಅವಳ ಕೈಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಚುನಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ಸೋಲುವುದು ಗ್ಯಾರಂಟಿಯಾಯಿತು ಎಂದು ದೊಡ್ಡರಾಯರು ಮರುಗುತ್ತಾರೆ. ಹರಿಜನರ ಉದ್ಧಾರದ ಬಗೆಗೆ ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ಭಾಷಣ ಬಿಗಿಯುವ ದೊಡ್ಡರಾಯರು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹರಿಜನರ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಮಾರಕವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಚುನಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ದಲಿತರು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಹಿಸಲಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರಾಯಶಃ

ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ವಸಂತ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಬಹಳ ಮಾರ್ಮಿಕವಾದುದು. 'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವ ಮೂರು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಅವನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ವಸಂತನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

'ಮಾಡೋದೇನು - ಹೇಳಲೇನು ಅಜ್ಜ?

ಹರಿಜನವಾರ - ಅಂತೀನಿ,;

ಮಾವ, ಹರಿಜನ್ವಾರ;

ಅಜ್ಜ ಹರಿಜನ್ವಾರ;

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ 'ಹರಿಜನವಾರ' ಎಂದರೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಧರಿಸುವ ಪವಿತ್ರವಾದ ದಾರ - ಸನಾತನ ಧರ್ಮದ ಸಂಕೇತ. ಇದನ್ನು ಹರಿದು ಹಾಕುವದು. ಇದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ಯಾಮನು ಕೀಳುಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ ಯಮುನಾಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವದನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ವೇಣಕ್ಕ ಹರಿಜನರ ಮಗುವನ್ನು ಗಟಾರದಿಂದ ಮೇಲೆತ್ತುವುದನ್ನೂ ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ 'ಹರಿಜನ್ವಾರ ' ಎಂದರೆ ಹರಿಜನರು ನಡೆಯಿಸುವ ಯುದ್ಧ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಮಾದರಿಯ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ದಲಿತ ಶಕ್ತಿ ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಬೆಳೆದು, ವರ್ಣಾಶ್ರಮ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಸಂಘರ್ಷಿಸಿ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಇದು ಸಂಕೇತಿಸುವಂತಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಹರಿಜನ ಯುದ್ಧ ಕಾಣದಿದ್ದರೂ ನಾಟಕ ಮಾತ್ರ ಹರಿಜನರು ಎಸಗಲಿರುವ ಯುದ್ಧದ ಕುರಿತಾಗಿದೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ 'ಹರಿ - ಜನ್ವಾರ್ ' (ಹರಿ + ಜನಿವಾರ) ಎಂದರೆ ಹರಿಜನರ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ, ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ, ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಪ್ರಬಲವಾಗಿರುವ ಸನಾತನ ಧರ್ಮದ ವಿರುದ್ಧ ಹರಿಜನರು ಅಸಮರ್ಥರು ಎಂದು ಇದು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳು ಚುರುಕಾದವುಗಳಲ್ಲ. ಅವು ನಿಷ್ಕ್ರೀಯವಾದವುಗಳು. ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂದರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೇಳುವುದು ಇಲ್ಲವೇ ತಾವೇ ಮಾತನಾಡುವುದು. ಪಾತ್ರಗಳು ಕ್ರಿಯೆ ಎಸಗಲಾರವು; ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ನಡೆಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಅವು ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಬೇರೆಯವರ ಮೇಲೆ ಆಕ್ರಮಣ ಮಾಡಲಾರವು. ಅವುಗಳದು ಕ್ಲೇಶದ, ಹತಾಶೆಯದ್ದೆ ಪರಾಕ್ರಮವೇ ವಿನ: ದಿಟ್ಟ ಆಕ್ರಮಣಶೀಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳೊಳಗೆ ಕೊನೆಯ ಯುದ್ಧ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. 'ಹರಿಜನ್ವಾರ್ 'ದ ದೊಡ್ಡರಾಯನಿಗೆ ಹೊರಗಡೆ ನಡೆಯುವ ಇಲೆಕ್ಷನ್ನಿಗಿಂತ ಅವನ ಮನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಚುನಾವಣೆ ಬಹಳ ಆತಂಕಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ದೊಡ್ಡರಾಯರಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಹೊರಗಿನ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ದಿಟ್ಟ ಆಕ್ರಮಣಶೀಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅವರಿಗಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಢೋಂಗಿತನ, ಸೋಗಲಾಡಿತನ ಮತ್ತು ವಿಷಯ ಲಂಪಟತನ ಅವರಲ್ಲಿ ಮನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನನ್ನು ಅವನು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ದೊಡ್ಡರಾಯನು ತನ್ನ ಸಮಾಜದ ಮಹತ್ವದ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ದುರಂತ ಅವನ ಸಮಾಜದ ದುರಂತವಾಗಿದೆ. ಅವನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಿಲುವು, ಆಚಾರ ವಿಚಾರಗಳು ಅವನ ಸಮಾಜದ್ದೇ ಆಗಿವೆ. ತಾನು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ವಿಷಮ ಸಮಾಜವೇ ದೊಡ್ಡರಾಯನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿ ನಾಯಕನಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜದ ನಡುವೆ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ನೇರವಾದ ಸಂಘರ್ಷ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದು ಇದು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಕಾಳಜಿಯಾಗಿದೆ.

ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ

ಈ ನಾಟಕದ ವಿಶೇಷತೆ ಇದನ್ನು ೧೯೩೩ ರಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದುದ್ದೆ ಆಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಕೆಲ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವೈದಿಕ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ, ವೈದಿಕ ಧರ್ಮದ ತಳಹದಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬಿರುಕುಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಥ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡಲು ಇನ್ನೂ ಪಕ್ವವಾಗಿಲ್ಲದ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನಿಟ್ಟದ್ದುದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಅದ್ಭುತ ಧೈರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ೧೯೩೨ರಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದ 'ಹರಿಜನ್ವಾರ ' ನಾಟಕ ತೀವ್ರವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿರೋಧವನ್ನು ಎದುರಿಸಿದ ನೆನಪು ಮಾಸಿಹೋಗದ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ 'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ' ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಎದೆಗಾರಿಕೆ ಮೆಚ್ಚುವಂಥದು.

'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ' ನಾಟಕ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ವೈದಿಕ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕುಟುಂಬವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳನ್ನು, ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಹೆಕ್ಕಿ-ಹೆಕ್ಕಿ ತೆಗೆಯುತ್ತದೆ. ಮನೆಯ ಯಜಮಾನ ನಿವೃತ್ತಗೊಂಡ ವೃದ್ಧ. ಆತ ಸಂಧ್ಯಾವಂದನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಈ ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಈತ ವೈದಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾನಸಿಕ ಸಂತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆತನಿಗೆ ಈ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಆತನದು ಅಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಹಾಗೂ ಡಾಂಭಿಕ,ಕಂದಾಚಾರದ ಆಚರಣೆಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ತಾನೊಬ್ಬ ಕಟ್ಟಾ ವೈದಿಕ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಗೆಗೀಡಾಗಿದೆ. ಯಜಮಾನ ಬೀಸೂಕಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ಟೋವ್ ಮಾಡುವ ಶಬ್ದ ಅವನಿಗೆ ಕಿರಿಕಿರಿಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಟೇಪರಿಕಾರ್ಡರ್‌ನಿಂದ ಬರುವ ಧ್ವನಿ ಅವನು ಸಹಿಸನು. ಹೊಲೆಯನ ಮಾತು ಅವನಿಗೆ ಮೈಲಿಗೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸೀಮೆಯೆಣ್ಣೆ ದೇವರನ್ನು ಮೈಲಿಗೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಯಜಮಾನನ ಮಗ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಯುವಕ. ಪುಟ್ಟು ಆಧುನಿಕ ನಾಗರೀಕತೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ತರುಣ. ಪ್ಯಾಂಟ, ಶರ್ಟ ಧರಿಸಿ, ಕೂದಲನ್ನು ಬಾಚಿಕೊಂಡು ಜನಿವಾರ ಧರಿಸದೆ, ಚಹಾ ಕುಡಿಯುತ್ತ

ಟೇಪರಿಕಾರ್ಡ್‌ರನಿಂದ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವ ಪುಟ್ಟು ತಂದೆಯ ಕೋಪಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪುಟ್ಟು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಸಂಕೇತವಾದರೆ ಯಜಮಾನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯ, ಪಾರಂಪರಿಕ ವೈದಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ, ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಹಳತು - ಹೊಸದುದರ ಮಧ್ಯದ ಸಂಘರ್ಷ ನಾಟಕದ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದೆ.

ಆದರೆ ಯಜಮಾನನ ನಂಬಿಕೆ, ಆಚರಣೆ ಹಾಗೂ ವಿಚಾರಗಳು ಆಧಾರ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಹಾರಾಡುತ್ತಿವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಪುಟ್ಟುನವು ಹೊಸ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಯೂರಿ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ. ಯಜಮಾನನ ಆಚಾರ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ, ಮಾತು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಭಿನ್ನತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಅವನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ''ನೀ ಬಡ್ಡಿ ಸಹಿತ ತಿರುಗಿ ಕೊಟ್ಟರ ನಿನ್ನಂಥಾ ಇನ್ನೊಂದು ಹತ್ತು ಮಂದಿ ಬಡವರಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡೇನು''[24] ಎಂಬಂಥ ಯಜಮಾನನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಹೊಲೆಯರ ವೆಂಕಣ್ಣ ಯಜಮಾನನಿಗೆ ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ತೀಟೆಗಳನ್ನು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಯಜಮಾನ ಅವನಿಗೆ ಆಗಾಗ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಕೊಟ್ಟು ಹಣವನ್ನು ಬಡ್ಡಿ ಸಹಿತ ಅವನಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಪಡೆಯಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಯಜಮಾನನ ಸ್ವಘೋಷಿತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಅಣಕಿಸುತ್ತದೆ. ಯಜಮಾನನ ಎಲ್ಲ ಬಾಹ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಅವನ ಮಾತು, ಮನಸ್ಸಿನ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಅವನ ಮಡದಿ ''ಅದೇ ನಮ್ಮ ಮನೆವಳಗ. ಇವರು-ಕೂತಲ್ಲಿಯೆ ಎಷ್ಟು ಮೂಗು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡರೂ ಒಮ್ಮೆ ಹೊರಗೆ ಹೋದರು ಅಂದರ-ಚಹಾ - ಸುಟ್ಟ-ಸುಡುಗಾಡ ಎಲ್ಲಾ ಮಾಡಿ ಬರ್‍ತಾರೆ!''[25] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಯಜಮಾನನಿಗಿರುವ ಪರಸ್ತ್ರೀ ವ್ಯಾಮೋಹದ ಬಗೆಗೂ ಆಕೆಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಹಾಡುಗಾರ್ತಿ ಊರಿಗೆ ಬಂದ ಸಂಗತಿ ವೆಂಕಣ್ಣ ಯಜಮಾನನಿಗೆ ತಿಳಿಸಿದಾಗ ಹರ್ಷಗೊಂಡ ಯಜಮಾನ ಆಕೆಯನ್ನು ಸಂಧಿಸಲು ಸಂಜೆಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ತೋಟದ ಬಂಗಲೆಗೆ ಶೃಂಗಾರ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ತೆರಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಬಂಗಲೆಯ ಪಾವಟಿಗೆಗೆ ಎಡುವಿ ಕಾಲು ಮುರಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಅರ್ಥ ಯಜಮಾನನೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಇದನ್ನು ಪುಟ್ಟುನ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ''ನಿಜ! ಕೆಟ್ಟ ಕಾಲ! ಹಗಲೂ ಅಲ್ಲ, ರಾತ್ರಿಯೂ ಅಲ್ಲ, ಇಂತಹ ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ! ಮುಪ್ಪೂ ಅಲ್ಲ, ಹರೆಯೂ ಅಲ್ಲ, ಇಂತಹ ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ ! ಕೊನೆಗೆ ಮುರಿಯಿತು.......ಸಂಧ್ಯಾ ಸರಿಯಿತು, ಕಾಲ ಮುರಿಯಿತು.''[26]

24.ಸಂಪಾದಕ ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ, ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ -೧, ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ ಪು. 198
25. ಸಂಪಾದಕ ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ, ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ -೧, ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ ಪು. 233
26. ಸಂಪಾದಕ ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ, ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ -೧, ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ ಪು. 236

ಯಜಮಾನನ ದುರಂತ ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಧವಾ ವಿವಾಹ ಪ್ರಸಂಗ ಮುಂದುವರೆಯುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಂಥ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರಾದರೂ ಅದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವೆಂಕಪ್ಪ ಓರ್ವ ವಿಧವೆಯನ್ನು ಪುಟ್ಟುವಿನೊಂದಿಗೆ ವಿವಾಹ ಮಾಡಲು ಬಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿವಾಹ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ವಿಧವೆಯ ಬಗೆಗಾಗಲಿ, ಆಕೆಯೊಂದಿಗಿರುವ ಪುಟ್ಟುವಿನ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗಾಗಲಿ ಏನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರ ಶ್ರೀರಂಗ ತಮ್ಮನ್ನು ಪುಟ್ಟುವಿನೊಂದಿಗೆ ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ವಿವಾಹದ ಬಗೆಗೆ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿಯೂ ಏನೂ ಹೇಳದೇ ಉಳಿದು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಮನೆಯ ಯಜಮಾನನೇ ಹಾಡುಗಾರ್ತಿಯಂಥ ಕೀಳು ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ ಹೆಂಗಸಿನೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವಾಗ ಮಗ ಪುಟ್ಟು ವಿಧವೆಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಲು ಇಚ್ಛಿಸಿದರೆ ಆತ ವಿರೋಧ ಮಾಡದೇ, ಅವರ ಲಗ್ನಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಅಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಂಥ ಒಂದು ಭರವಸೆ ತಳೆಯಲು ನಾಟಕ ಯಾವ ಸೂಚನೆಯನ್ನೂ ಕೊಡದಿದ್ದಾಗ ಇದು ಕೇವಲ ಅನಿಸಿಕೆಯಾಗಿ ಉಳಿದು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಕೊರತೆಯೂ ಇದೇ ಆಗಿದೆ.

ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ವೈದಿಕ ಜೀವನ ಪದ್ಧತಿ ವಿಫಲಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನಾಟಕ ಗುರುತಿಸಿದೆ. ಎಲ್ಲ ವಿಧದ ಆಚರಣೆಗಳು ತಮ್ಮ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ದಾರ ಹರಿದುಕೊಂಡ ಪತಂಗ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ತೂರಾಡಿ, ಬೆಟ್ಟ ಗುಡ್ಡಗಳಲ್ಲೋ, ಸಾಗರ ಪ್ರಪಾತದಲ್ಲೋ ಬಿದ್ದು ಹೋಗುವಂತೆ ಆಗಿದೆ. ಈ ಒಂದು ತಿರುವು ಆ ಜೀವನ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಉಂಟಾಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿಯಾದರೂ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ವೈದಿಕ ಆಚರಣೆಗಳು ಬದಲಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ out dated ಔಷಧಗಳಾಗಿಬಿಟ್ಟವು. ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಆ ಆಚರಣೆಗಳಿಗೆ ಯಾವ Functional values ಗಳಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೇ ಸೈ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಕೋಟು, ಬೂಟು, ಪ್ಯಾಂಟು ಧರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಉದ್ಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗದೇ ವೈದಿಕ ಧರ್ಮ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕು. ಸಮುದ್ರ ದಾಟಿದರೂ ಮೈಲಿಗೆ, ಕೀಳು ಜಾತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮುಖ ನೋಡಿದರೂ ಮೈಲಿಗೆ, ಸೀಮೆಯೆಣ್ಣೆ ದೇವರಿಗೆ ಮೈಲಿಗೆ, ಧ್ವನಿವಾಹಿನಿಯಿಂದ ಸಂಗೀತ ಕೇಳುವುದು ಕೂಡಾ. ಇಂಥ ನಿಷೇದಗಳಿಂದಾಗಿ ಪುಟ್ಟುನಂಥ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಜನ ಪಾಲಕರ ವಿರುದ್ಧ ಧ್ವನಿ ಎತ್ತುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದಾಗ ವೈದಿಕ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಜನರು ಕುಸಿದು ಹೋದರು. ಇಡೀ ವೈದಿಕ ಆಚರಣೆ ಮೃತದೇಹದಂತಿದೆ. ಎಷ್ಟು ದಿನ ಅದನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ? ಆದ್ದರಿಂದ ವಸಂತ (ಹರಿಜನ್ವಾರ), ಪುಟ್ಟನಂಥ ತರುಣರು ಸಿಡಿದು ಬೀಳುತ್ತಾರಲ್ಲದೇ ಹೊಸ ಜೀವನ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ದೊಡ್ಡರಾಯ ಮತ್ತು ಯಜಮಾನರಂಥ ವೃದ್ದರು ಟೊಳ್ಳಾಗಿ

ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಹೊಸ ವಾತಾವರಣದ ಪ್ರಚಂಡ ಹೊಡೆತ ಪಾಲಕರನ್ನು ಅಲುಗಾಡಿಸಿದ್ದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಅದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಧರೆಪ್ಪನ ಮಾತು ''ಮುಗಿದೇತರೀ ಇದರ ಕಾಲ. ಅಣ್ಣಾ ಅವರ; ಒಳಗೆ ಇಟ್ಟರ ಸೋರತೈತಿ, ಹೊರಗೆ ಒಯ್ದರ ಆರತೈತಿ....... ಎಲೆ !''[27] ಈ ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಭಾಷ್ಯ ಬರೆದಂತಿದೆ.

ಗಾಂಧೀವಾದ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜವಾದಗಳಲ್ಲಿನ ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಶ್ವಾಸ ಹಾಗೂ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಯುವಕ ಪಾತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಂಡು, ಆ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಪ್ರಗತಿಪರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು, ಒಲವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಬೇರೆ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಬಹಳ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ, ವೈಚಾರಿಕವೂ ಆಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನತೆ, ವೈಚಾರಿಕತೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಿರುವ ಕಾರಣಗಳು. ಸಾಮಾಜಿಕತೆ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿರುವಂತೆ ಅವರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರಖರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಸಮಾಜವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಮುಕ್ತ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಮತ್ತು ಯಾವ ಪೂರ್ವಗ್ರಹ ಪೀಡೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಇಂಥ ತೀಕ್ಷ್ಣ ವಾಸ್ತವಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ, ಹರಿತವಾದ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ವೈದಿಕ ಕುಟುಂಬ. ''ಮಾನವನ ಲೈಂಗಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಪ್ರೇಮ, ವಿವಾಹ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಬಡತನ, ನಿರುದ್ಯೋಗ - ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಜಲ್ವಂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರ ಹರಿತವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿವೆ.''[28] (ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ) ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಅಷ್ಟು ಸೂಕ್ತವಾದ ಮಾತಾಗಲಾರದು. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಸಾಮನ್ಯೀಕರಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ವೈದಿಕ ಜೀವನ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಬಿರುಕುಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರ ಮಹತ್ವದ ಕಾಳಜಿಗಳಾಗಿವೆ. 'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರ್ತಿಯೋರ್ವಳೊಂದಿಗಿರುವ ಯಜಮಾನನ ಸಂಬಂಧವಾಗಲಿ, ಪುಟ್ಟುನ ನಿರುದ್ಯೋಗ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಈ ಕುಟುಂಬದ ಒಟ್ಟೂ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯದ ಬಗೆಗೆ, ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿ ಉಂಟಾದ ಬಗೆಗೆ, ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ವಾತಾವರಣದ ಬಗೆಗೆ, ನಾಟಕಕಾರರು ವಿಶೇಷ ಗಮನ ಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಜಮಾನನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಬಾಹ್ಯ ಕಾರಣಗಳಿಲ್ಲ. ದೈವ ಅಥವಾ ದೇವತೆಯ ಮುನಿಸು ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಅವನ ದುರಂತದ ಕಾರಣಗಳು ಅಡಗಿವೆ. ಯಜಮಾನ ಸಂಧ್ಯಾವಂದನೆ ಬಿಡುವಂತಿಲ್ಲ, ಅವನಿಗೆ ಮೈಲಿಗೆ ಆಗುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮನೆಯ ಹೊರಗಡೆ ಈತ ತೀರ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳ ಪಾವಿತ್ರ್ಯ ಕಾಪಾಡಲು ಹೆಣಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಈತ ಪರಸ್ತ್ರೀಯ ವ್ಯಾಮೋಹದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದು ತನಗೂ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯಕ್ಕೂ ಮೋಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

---

27. ಸಂಪಾದಕ ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ, ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ -೧, ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ ಪು. 238
28. ಕೆ. ಮುರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪು. 237

ಇದರ ಕಾಲ ...... ಸೋರತ್ತೈತಿ ಎನ್ನುವುದು ವೈದಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಕಾಲ ಮುಗಿದು ಹೋದದ್ದನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಈ ನಾಟಕದ ದರ್ಶನವೂ ಆಗಿದೆ.

ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿ ಪತ್ತು

'ಹರಿಜನ್ವಾರ' 'ಸಂಧ್ಯಾ ಕಾಲ ' ಮತ್ತು 'ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತು' 'ಸಂಸರಿಗೆ ಕಂಸ' 'ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ' ಇವು ಒಂದೇ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಬಹುದಾದಂಥ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. 'ಹರಿಜನ್ವಾರ'ದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಬಿರುಕು 'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ' ದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಬಣಗೊಂಡು 'ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತ'ನಲ್ಲಿ ಸ್ಫೋಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸ್ಫೋಟಗೊಂಡದ್ದು ವೈದಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಜೀವನ ಪದ್ಧತಿ.

''ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಡಂಬನೆ ಕಟುವಾಗಿದ್ದು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳ ಅವನತಿಯನ್ನು ಪ್ರಗತಿಪರ ದುರ್ಬಲತೆಯನ್ನು ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ . ಇದಲ್ಲದೆ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಜೀರ್ಣವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದರೊಂದಿಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯಾದರೂ ಹೊಸ ಸಮಾಜವೊಂದರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತವೆ.''[29] ಎನ್ನುವ ಮರಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರ ಮಾತುಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರಲ್ಹಾದರಾಯರಿಗೆ ಮೂರುಜನ ಗಂಡು ಮಕ್ಕಳು.ರಾಯರ ಜೇಷ್ಠ ಪುತ್ರ ರಂಗಣ್ಣ ವಕೀಲನಾದರೂ ನಿರುದ್ಯೋಗಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ರಾಯರ ಮಧ್ಯಮ ಪುತ್ರ ವೆಂಕಣ್ಣ. ವ್ಯಾವಹಾರಿಕನಾದರೂ ನಿರುದ್ಯೋಗಿ . ರಾಯರ (ಕನಿಷ್ಠ) ಕೊನೆಯ ಪುತ್ರ ಶ್ರೀಪತಿ ಎಂ.ಎ. ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದರೂ ನಿರುದ್ಯೋಗಿ. ಸ್ವತಃ ರಾಯರೇ ಕೆಲಸದಿಂದ ನಿವೃತ್ತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮೂರು ಜನ ಪುತ್ರರ ಲಗ್ನವಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಪರಸ್ಪರ ತಿಕ್ಕಾಟ, ಕದನ, ದೋಷಾರೋಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣತಮ್ಮಂದಿರು ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಹೆಂಡಂದಿರೂ (ಶ್ರೀಪತಿಯ ಮಡದಿ ರಮಾನನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ) ಪರಸ್ಪರ ದೋಷಾರೋಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಮನೆಯ ಆಳು ಬಸನಿಂಗ ಹಾಗೂ ಆವನ ಪತ್ನಿ ನೀಲವ್ವ ಎಲ್ಲ ಜಗಳಗಳಿಗೆ ಜೀವಂತ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಪ್ರಲ್ಹಾದರಾಯರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದರೂ ಅವರು ಏನನ್ನೂ ಮಾಡುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀಪತಿ ಸಂಭಾವಿತ ತರುಣ. ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿಯ ದೋಷವೇನೆಂದರೆ ಆತ ನಿರುದ್ಯೋಗಿಯಾಗಿರುವುದು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನಿರುದ್ಯೋಗಿಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪಗಳಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಅಣ್ಣಂದಿರಾದ ರಂಗಣ್ಣ ಮತ್ತು ವೆಂಕಣ್ಣರ ಕೋಪಕ್ಕೆ ಶ್ರೀಪತಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಶ್ರೀಪತಿ ಅವರಿಗೆ ಭಾರವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವನ ವಿವಾಹವು ಆಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಶ್ರೀಪತಿ ಹಾಗೂ ರಮಾ

---

29. ಕೆ. ಮುರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪು. 240

ಮನೆಯ ಎಲ್ಲ ಜನರಿಗೂ ಭಾರವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಯಾವ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ಮಾಡದೆ, ತಾವು ದುಡಿದದ್ದರಲ್ಲಿಯೇ ತಿಂದು ಬಿಟ್ಟು ರಾಜ ರಾಣಿಯರಂತಿರುವ ಅವರನ್ನು ಕಂಡರೆ ಉಳಿದವರಿಗೆ ಹೊಟ್ಟೆಯುರಿ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಮನೆಯನ್ನು ಇಬ್ಭಾಗಿಸಲು ರಂಗಣ್ಣ ಮತ್ತು ವೆಂಕಣ್ಣ ಸಿದ್ಧರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ಮನೆ ಇಬ್ಭಾಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಪತಿ ಮತ್ತು ರಮಾ ಜೋಪಡಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಊರಿಗೆ ಬಂದ ಪ್ಲೇಗ್ ರಮಾನನ್ನು ಬಲಿತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರಲ್ಹಾದರಾಯರು ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ದುಃಖದಲ್ಲಿದ್ದ ಮಗ ಶ್ರೀಪತಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಮನೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಬರಲು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀಪತಿ ಹೆಗಲಮೇಲೆ ಕೊಡಲಿಯನ್ನಿಟ್ಟು ಬಸನಿಂಗನೊಂದಿಗೆ ಹೊರಟು ನಿಂತಾಗ ''ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಠಕ್ಕರನ್ನೂ ಆ ಪೆಂಡಾರಿಗಳನ್ನೂ ಹೊಡೆದೋಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹೊರಟೆ.....ಕೈಯೊಳಗೆ ಕೊಡಲಿ, ಹೆಗಲಮೇಲೆ ಕಂಬಳಿ, ಸಮಾಜವೇ ಜಾತಿ, ದುಡಿಯುವುದೇ ನೀತಿ''[30] - ಎಂದು ನಾರಾಣಾಚಾರಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ದಲ್ಲಿ ವಸಂತನೊಂದಿಗೆ 'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ'ದಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟುನೊಂದಿಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ ತಾನೆ! 'ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಪತ್ತ'ದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಪತಿಯೊಂದಿಗೆ ಅವರು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಾ ಹೊಸ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಹಾಗೂ ಜ್ಞಾನಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಪಾರಂಪರಿಕವಾದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಆಚಾರ - ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತುಹಾಕುತ್ತ, ಪರ್ಯಾಯ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬರುತ್ತವೆ. ಹಳೆಯದನ್ನೆಲ್ಲ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹಳೆಯದರಲ್ಲಿ out dated ಆಗಿರುವಂಥದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕೈ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು, ಕೈಲಾಸಂರಿಂದ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನ ಲೇಖಕರಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಕೈಲಾಸಂರಿಗಿಂತ ಬಹಳ ಒಳ್ಳೆಯ ಲೇಖಕರು. ಶ್ರೀರಂಗರ ದರ್ಶನ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದುದು, ಅವರಿಗೆ ಯಾವ ಪೂರ್ವಗ್ರಹ ಪೀಡೆಗಳಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಚಾರಗಳ ಬೀಸು ದೊಡ್ಡದು; ಅವರ ವಿಚಾರಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರೂ ಇಡಿಯ ಬದುಕನ್ನು ಆವರಿಸಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕೈಲಾಸಂರದು ಹೀಗೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.

'ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಪತ್ತ' ನಾಟಕದ ಧಾಟ ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಏಕತಾನತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. 'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ಮತ್ತು 'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ ' ನಾಟಕಗಳಷ್ಟು ಬಿಗಿಯಾದ ಶಿಲ್ಪ ಈ ನಾಟಕ ಹೊಂಟಲ್ಲ.

---

30. ಸಂಪಾದಕ ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ, ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ -೧, ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಪತ್ತು ಪು. 196

ಶೋಕ ಚಕ್ರ

ಶ್ರೀರಂಗರ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಶೋಕಚಕ್ರ' ವೂ ಒಂದಾಗಿದೆ. 'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ನಾಟಕದ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಬೆಳೆದು ನಿಲ್ಲುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕವೆಂದರೆ 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ವೇ ಆಗಿದೆ. 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ನಾಟಕ, ನಾಟಕಕಾರ ಶ್ರೀರಂಗರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ನಂತರ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಗತಿ ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿತು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಆ ವರೆಗೆ ಬಂದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೂ ಚರ್ಚಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ ದುರಂತವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಅತ್ಯಂತ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದೆ. ಇಂಥ ವಸ್ತುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಶ್ರೀರಂಗರು ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರೂ ಆ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅಭೂತಪೂರ್ವ ಯಶಸ್ಸುಗಳಿಸಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯಾಗಿ 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನಮಾನವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ, ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ಈ ನಾಟಕ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಕೈಗೆ ಎಟುಕಿದಾಗ ಭಾರತೀಯ ರಾಜಕಾರಣಿ, ಪ್ರಜೆ ಹೇಗೆ ವರ್ತಿಸಿದ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಹೋರಾಟದ ಚೇತನವಾಗಿದ್ದಿದ್ದ ಗಾಂಧಿಧ್ವನಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಡೆದು ಹೋಗದಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಕೇಳದೆ ಜನ ಕಿವುಡರಾಗಿದ್ದಾರೆ, ಅದನ್ನು ಕೇಳದ ಜನ ಮೂಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ, ಅಂಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಮೊದಲ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ದಿನಾಚರಣೆಯ ದಿನದಂದು ಆರಂಭವಾಗಿ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಹತ್ಯೆಯಾದ ದಿನದಂದು ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ, ...ನಪ್ಪ, ಸೆಕ್ರೆಟರಿ, ಮತ್ತು ಭೀಮಣ್ಣರಂಥ ಜನರು ಕಿವುಡರಾಗಿದ್ದು, ಅವರಿಗೆ ಗಾಂಧೀವಾದ, ಗಾಂಧೀ ಧ್ವನಿ ಕೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಜಯರಾಮ, ವೆಂಕಣ್ಣನಂಥವರಿಗೆ ಗಾಂಧೀ ಧ್ವನಿ ಜೋರಾಗಿ ಕೇಳಿದರೂ ಮೂಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ, ಅಂಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಜಯರಾಮ ತಾನಂದುಕೊಂಡ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ತರಲುಹೋಗಿ ಎಡವಿ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಊರಿನ ಪೌರಸಭಾ ರಾಜಕಾರಣದ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀರಂಗರು ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದ ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜಯರಾಮ ಆ ತನ್ನ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು, ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ನಂಬಿದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು, ವಾಸ್ತವೀಕರಿಸಲು ಹೋಗಿ ಜನರ ವಿರೋಧವನ್ನು, ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಅವರ ಆಕ್ರಮಣಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗುವ ಅವನ ದುರಂತ ಬಹಳ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದುದು. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಜಯರಾಮನಿಗೆ ಸೋಲಾಗಿ ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ ಮತ್ತು ಅವರ ಸಂಗಡಿಗರಿಗೆ ಗೆಲುವಾಗುವುದು ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ ದುರಂತವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಶಾಮ ಮತ್ತು ವೆಂಕಣ್ಣರಂಥ ತರುಣರು ಭ್ರಮನಿರಸನ ಹೊಂದುತ್ತಾರೆ. ಪಾರ್ಟಿ ಕಟ್ಟಿದವರಿಗೆ 'ಅಶೋಕ ಚಕ್ರ' ಗಾಂಧೀ ಬೆನ್ನು ಕಟ್ಟಿದವರಿಗೆ 'ಶೋಕಚಕ್ರ' ಎಂಬ ಮಾತು ಈ ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಧ್ವನಿಯಾಗಿದೆ.

ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು

'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು' ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಜೀವಂತ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಂದ ಹೊಸತನ, ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯೋಗ ಆಶ್ಚರ್ಯಪಡಿಸುವಂಥವು ಮತ್ತು ಅದ್ವಿತೀಯವಾದುವು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಒಂದು ಮೈಲುಗಲ್ಲಾಗಿದೆ. ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಮತ್ತು ರಂಗವಿಮರ್ಶಕ - ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಈ ನಾಟಕ ಸವಾಲು ಹಾಕಿದೆ.

೧೯೫೯ ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಈ ನಾಟಕ ಶ್ರೀರಂಗರ ವೃತ್ತಿಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಂದ ಮಹತ್ವದ ತಿರುವಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ''ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕು ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವ 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು' ನಾಟಕಕಾರ ಶ್ರೀರಂಗರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟವೆನ್ನಬಹುದು''[31] (ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ) ಶ್ರೀರಂಗರು ಇದುವರೆಗೆ ವಿಶ್ವಾಸವಿಟ್ಟು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ವಾಸ್ತವತಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ವಿಮುಖವಾಗಿ ಬರೆದ ನಾಟಕ ಇದಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟಕ್ಕೂ ಇದು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ನವ್ಯ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿವೆ. ೧೯೫೭ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ 'ಆ ಮನಿ' ನಾಟಕ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕುಗಳಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮುನ್ಸೂಚನೆ ನೀಡಿತ್ತು. ೧೯೬೧ರಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು 'ಯಯಾತಿ' ಯನ್ನು ಬರೆದರು. ಕಾರ್ನಾಡರ ಈ ನಾಟಕ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ನಾಟಕ ನೆಲೆನಿಂತಿರುವುದನ್ನು ಘೋಷಿಸಿತು. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ 'ಆ ಮನಿ' ಹೊಸಬಗೆಯ ನಾಟಕ, ಇದರ ಹೊಸತನವೇ ಇದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಎಂಬ ಧ್ವನಿ ಈ ಮಾತಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. 'ಆ ಮನಿ' ನಾಟಕದ ನಂತರವೆ ಜಡಭರತ, ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ತೀರ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪದ ನಾಟಕಗಳು ಬಂದದ್ದೂ ಸುಳ್ಳಲ್ಲ''[32]

'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು' ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕು ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಬದುಕು, ಆಟ, ನಾಟಕಗಳು ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಹೋಗುವುದರಿಂದ ಆ ಬಗೆಗೆ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕು, ಸಾಹಿತ್ಯ, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಗಂಭೀರ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳು ಅರ್ಥಸಂಕರಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟವೆ. ಈ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಒಟ್ಟು ಬದುಕು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕದಂಥ ಸಾಂಘಿಕ ಕಲೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಂಥ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಕಲೆ ಬೆಳೆದು ಬರಲು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ವಿಚಾರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಈ ನಾಟಕ ಕೆಲವು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸುವದರ ಮೂಲಕ ಚರ್ಚೆಗೆ ಅಣಿಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

---

31. ಕೆ. ಮುರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪು. 244
32. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಆ ಮನಿ ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನುಡಿ ಪು.96

ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವೇ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿಯಂತಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕಿನ ನಾಟಕಕಾರನ ಧ್ಯೇಯವಾಗಿದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ ಬರೆದು ಕೊಡಲು ಆತನನ್ನು ಕಂಪನಿ ಮಾಲೀಕ ಕೇಳಿಕೊಂಡಾಗ ನಾಟಕಕಾರ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ''......ದೇವರು, ರಾಕ್ಷಸರು, ಆ ಅದ್ಭುತ -ಇದೆಲ್ಲಾ ಹುಡುಗಬುದ್ಧಿಗೆ ಒಪ್ಪೋ ವಿಷಯ. ಆದನ್ನ ನನಗೆ ಈಗ -ಇಷ್ಟು ವರ್ಷದ ಮ್ಯಾಲೆ -ಬರೆ ಅಂತೀರಾ ? ಅಲ್ಲರಿ, ನಾನೇನು ೨೦ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸಮಾಜದೊಳಗೆ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದೆನೊ- ಎನು ಕಾಡು ಯುಗದಲ್ಲಿಯೊ ಅಂಥಾ ಕಥೆಯನ್ನು ಬರೆದರೆ ಬುದ್ಧಿವಂತರು ಏನಂದಾರು ನನಗ ? ....ನಮ್ಮ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಅದಕ್ಕೂ ಎನು ಸಂಬಂಧ ? ಎಂದಾದರೂ ಎಲ್ಲಾದರೂ ಮನುಷ್ಯ -- ಸಮಾಜದೊಳಗ ನಡೆದೀತೆ ಅಂಥಾದ್ದು? ''[33]

'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು' ನಾಟಕವು ಒದುಗ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ವಿಮರ್ಶಕ, ದಿಗ್ದರ್ಶಕರನ್ನು ಗಂಭೀರವಾದ ಚಿಂತನೆ ಮಾಡಲು ಹಚ್ಚುತ್ತದೆ ಎಂದು ಈಗಾಗಲೆ ಹೇಳಿದ್ದಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟುವುದು ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ, ನಾಟಕ ಆಗುವುದು ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಈ ನಾಟಕ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ತನ್ನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದೇ ಇರುವುದು ಅರ್ಥಸಂಕರಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವತೆ ನಮ್ಮ ಕೈಗೆ ಇನ್ನೂ ಎಟುಕಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಇದು ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಗಿರುವ ಮಿತಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಮಿತಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನಾಟಕಕಾರನ ಮನೆಯ ಒಳಗಡೆ ಮತ್ತು ಆತನ ಮನೆಯ ಸುತ್ತ ಮುತ್ತಲಿನ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಏನು ಜರುಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದೇ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರನಿಗಾಗಲಿ, ನಾಟಕ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಂದ ಕಂಪನಿ ಮಾಲೀಕ ಮತ್ತು ಮ್ಯಾನೇಜರರಿಗಾಗಲಿ ಈ ಸಂಗತಿಗಳು ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಓಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋದ ವಿಟನನ್ನು ಹಾಗೂ ಆ ಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು (ಹೆಂಡತಿ) ಹಿಡಿದು ಕೊಚ್ಚಿಹಾಕಲು ಬಂದ ಯುವಕ, ವೃದ್ದ ಶ್ರೀಮಂತ ಗಂಡನನ್ನು ಕೊಂದು ಪ್ರಿಯಕರ ಡ್ರೈವರನೊಂದಿಗೆ ಓಡಿಹೋಗಲು ಸಿದ್ಧಳಾದ ಸ್ತ್ರೀ ಮತ್ತು ಡ್ರೈವರ, ಬಡತನದಿಂದ ಬೇಸತ್ತು ಮನೆಯ ಬಾಡಿಗೆ ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಮನೆಯ ಮಾಲೀಕನಿಗೆ ಹೆದರಿ ತಲೆಮರೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಗಂಡ-ಹೆಂಡತಿ- ಈ ಎಲ್ಲ ಜನ ನಾಟಕಕಾರನ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯ ಕತ್ತಲು ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವಿತುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ.

---

33. ಸಂಪಾದಕ ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ, ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ -೧, ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು ಪು. 302

ತಾನು ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ, ನಾಟಕ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾಗುವ ಘಟನೆಗಳು ಜನರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂದು ನಾಟಕಕಾರ ಎಷ್ಟೇ ಹೇಳಿದರೂ ಕಂಪನಿ ಮಾಲೀಕ ಮತ್ತು ಮ್ಯಾನೇಜರ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದೆ ನಾಟಕ ಬರೆದುಕೊಡಲು ಅವನನ್ನು ಪೀಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸೊಸೆಯನ್ನು ಓಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋದ ದುಷ್ಟನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಸಿದ್ಧನಾದ ಮಗನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಮಳ್ಳ ತನ್ನ ಮಾವನೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕಕಾರನ ಮನೆಯ ಹತ್ತಿರ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಬೇಜವಾಬ್ದಾರಿ ನಾಗರಿಕನೊಬ್ಬ ಕೊಟ್ಟ ದೂರಿನ ಮೇರೆಗೆ ಪೋಲಿಸ ಪೇದೆ ಕೊಲೆಯಾದ ವಿಟನ ಹಾಗೂ ವೃದ್ಧ ಗಂಡನ ಶವಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಪೋಲಿಸ ನಾಗರಿಕ, ಮಳ್ಳ ಮತ್ತು ಮಾವ ನಾಟಕಕಾರನ ಮನೆಯ ಮುಂದೆ, ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಸುಳಿದಾಡುವುದು ನಾಟಕಕಾರ, ಕಂಪನಿ ಮಾಲೀಕ ಮತ್ತು ಮ್ಯಾನೇಜರರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದರೂ, ನಡೆದು ಹೋಗಿದೆ ಎನ್ನಲಾದ ಕೊಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಪೋಲಿಸ ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿದರೂ ಅವರು ಈ ಯಾವುದನ್ನೂ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಮನೆಯ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರು ಜನ ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅವಿತುಕೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಡ್ರೈವರ, ಯುವತಿ, ಗಂಡ-ಹೆಂಡತಿ ಎಲ್ಲರೂ ಈ ಜನರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರದಂತೆ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಆಮೇಲೆ ನಾಟಕಕಾರ ಮನೆಗೆ ಬೀಗ ಹಾಕಿ ಕಂಪನಿ ಮಾಲೀಕ ಹಾಗೂ ಮ್ಯಾನೇಜರೊಂದಿಗೆ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಾನೆ.

ಜಾನಪದೀಯ, ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗದೇ ಹೋದ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಕೊನೆಗೆ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದೇ ಹೋಗುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಕಾರ ಒಂದೆಡೆಯಾದರೆ, ನಾಟಕಕಾರ ಶ್ರೀರಂಗ ಈ ಮೂಲಕ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿರುವುದು ಬೇರೊಂದೆಡೆ. ಇದು ಈ ನಾಟಕದ ವಿಶೇಷತೆಯಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಅಥವಾ ರಂಗಭೂಮಿ ಕತ್ತಲು ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ, ರೂಪಗೊಳ್ಳುವ, ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವ ಕಲೆ "'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು' ನಾಟಕದ ನಾಟಕಕಾರನ ಕತ್ತಲೆ ಮನೆ ಅವ್ಯಕ್ತ ಕತ್ತಲೆಯಿಂದ ತುಂಬಿತ್ತು. ವ್ಯಕ್ತದ ಬೆಳಕಿನಿಂದ ಆ ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಗಬೇಕು. ವ್ಯಕ್ತದ ಸ್ವರೂಪವೇ ಶಾಬ್ದಿಕ ವಾದದ್ದು"[34] ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಕಾರನ ಸ್ಥಿತಿ Sir walter Raleigh* ನ ಸ್ಥಿತಿಯಂತಿದೆ. ಆದರೆ Raleighಗೆ ಇತಿಹಾಸ ಬರೆಯದಿರಲು ಕಾರಣ ಸಿಕ್ಕಂತೆ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಣ ಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸುವ

---

34. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ ಪು.228 ,

★ಲಂಡನ್ ಟಾವರ್ ಜೈಲಿನಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷೆ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ Sir Walter Raleigh ಜಾಗತಿಕ ಇತಿಹಾಸಬರೆಯಲು ಆರಂಭ ಮಾಡಿದ್ದನು. ತನ್ನ ಪಕ್ಕದ cell ನಲ್ಲಿ ನಡೆದುಹೋದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೋರ್ವನ ಕೊಲೆಗೆ ಸರಿಯಾದ ಕಾರಣ ಸಿಗದಿದ್ದಾಗ Raleigh ತನ್ನ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟನಲ್ಲದೇ ಆ ವರೆಗೆ ಬರೆದಿದ್ದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸುಟ್ಟುಹಾಕಿದನಂತೆ.

ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಏನು ನಡೆದಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯದೇ ಹೋಗುವುದು ಅವನ ದುರಂತವಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಈ ನಾಟಕ ಇಂದಿಗೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಹೊಸತನ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಮುಂದೆ ತಮ್ಮ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಂದಿದ್ದರಿಂದ ಕತ್ತಲು ಬೆಳಕಿನ ಪರಿಣಾಮ, ಪ್ರಭಾವ ಕುಗ್ಗಿತು.

ಕೇಳು ಜನುಮೇಜಯ

ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು' ನಾಟಕದ ಪ್ರಧಾನ ವಸ್ತು ನಾಟಕವೇ ಆಗಿದೆ. ನಾಟಕವನ್ನೇ ಶಿಲ್ಪವನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ 'ಕೇಳು ಜನುಮೇಜಯ ' ವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕವೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ ತೋರಿತು. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯದೇ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಲು ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಕೇಳು ಜನುಮೇಜಯ' ದಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿತು. ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಂಥ ವಸ್ತು, ವ್ಯಕ್ತಿ, ಘಟನೆ ಹಾಗೂ ಸಂದರ್ಭಗಳು ದೊರಕದೆ ಇರುವುದು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ ಸಿಗದಂತಾಗಿ ಹೋದಾಗ ಕೇವಲ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ಮಾದರಿ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಘಟನೆ ಹಾಗೂ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕಿನ' ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ಹೋಗಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಿದ್ಧಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ, ಅವುಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುವುದರ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಕಾರನನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಲು, ಅವನನ್ನು ಜೀವಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರ, ಘಟನೆ, ಸಂದರ್ಭ, ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ Ring Master ಆದರು. ಅವುಗಳನ್ನು ಪಳಗಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಧುಗೊಳಿಸಲು ಬಯಸಿದರು. ಅವುಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತದ ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಗುಣಗಳನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಶರಣು ಹೊಡೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಬಯಸಿದರು. ಹೇಗೆ ಸರ್ಕಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಸಲ ಹುಲಿ-ಸಿಂಹಗಳು Ring Master ನ ಕಿರಿಕಿರಿ ತಡೆಯದೆ ಅವನ ಮೇಲೆ ದಾಳಿ ಮಾಡುತ್ತವೆಯೋ ಹಾಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಸಿದ್ಧಮಾದರಿಗಳು ಅವರ ಮೇಲೆ ತಿರುಗಿ ಬಿದ್ದುದ್ದೂ ಉಂಟು. 'ಕೇಳು ಜನುಮೇಜಯ'ದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಜೀವ ಪಾತ್ರಗಳು ಜೀವತಳೆದು ಮನುಷ್ಯರನ್ನೇ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಆಟವಾಡುತ್ತವೆ. ನಿಮ್ಮ ಅರ್ಥ ಇಷ್ಟು ಅಲ್ಲವೆ ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತವೆ. ಆಟ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಸತ್ತು ಹೋಗಬೇಕಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿವು. ಆದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದರೆ ಆಟ ಮುಗಿದ ಮೇಲೂ ಇವು ಉಳಿದು ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಆದದ್ದೂ ಅದೇ. ಆಟ ನಡೆಯಬೇಕಾದರೆ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆ ತರಬೇಕು.

ಸಿದ್ಧಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನಾಶಪಡಿಸಿದ ತತ್ವಗಳೇ ಈಗ ಸಿದ್ಧಮಾದರಿಗಳಾದವು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಿದ್ಧಮಾದರಿಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ತನ್ನ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು 'ಕೇಳುಜನುಮೇಜಯ'ದಲ್ಲಿ ಮುಟ್ಟಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು ಕಥೆ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟು ಕೊಟ್ಟಿವೆ ಎಂದು ಈ ನಾಟಕ ಸಾರುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ತನ್ನ ನಾವೀನ್ಯದಿಂದಾಗಿ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯಿಂದಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗಮನ ಸೆಳೆದರೂ, ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಈ ನಾಟಕ ಕಾರಣವಾದರೂ, ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳದೇ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ. " In the theatre an idea can only exist if it is given dramatic form "[35] ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದಾಗ ಅವರು ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ ನಾಟಕ ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವನ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಇದು ಪೂರಕವಾಗಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಹುಟ್ಟಿ ಬರಲು ಕಾರಣವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಉಪಸಂಹಾರ

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು ವಿಚಾರ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳ ವಾಹಕಗಳಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡರು. ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಚಾರಗಳು ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕಟ್ಟಿವೆಯಲ್ಲದೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು, ಸನ್ನಿವೇಷ ಹಾಗೂ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತವೆ, ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಅವರ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕತೆ ತುಂಬಿದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಅವುಗಳ ಧ್ವನಿಯಾಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನತೆ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳ ಆಳದ ಆಶಯವಾದಂತೆ ಅವುಗಳ ನೆಲೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ವೈಚಾರಿಕತೆ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನತೆಗಳ ಮೇಲೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಚಾರಗಳು ನಿಂತಿವೆ. ಅವರ ವಿಚಾರಗಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವತಳೆದು, ಆಕಾರಹೊಂದಿದ ಘಟನೆಗಳಾಗಿ, ಸಂದರ್ಭಗಳಾಗಿ, ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿವೆ. ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಹತ್ವದ ಧ್ಯೇಯವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳ ಸಂವಹನ ಸಾಧಿಸಲು ತಕ್ಕುದಾದ ಭಾಷೆ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅವರ ಭಾಷೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಶ್ರೀರಂಗರು ತಾರ್ಕಿಕವಾದ ಹಾಗೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ, ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಭಾಷಣೆ ಹಾಗೂ ಸಂವಾದಗಳೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹಾಗೂ ಸಂವಾದ ಭಾಷಣದ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆದುಕೊಂಡಾಗ ಲವಲವಿಕೆ,

35. Franscisque Sarcey Quoted by Eric Bentley, The Playwright As Thinker

ಜೀವಂತಿಕೆ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಚಾರಗಳ ಭಾರದಿಂದಾಗಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಮುಗ್ಗರಿಸಿವೆ. ಅವರ ತೀಕ್ಷ್ಣ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದೆ. ಈ ರೀತಿ ಸಂಭವಿಸುವುದು ಸಹಜ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕೇವಲ ವಿಚಾರಗಳು ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾರವು. ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳ ಬದುಕು ಆಗಿದೆ. ವಿಚಾರಗಳು ಸರ್ವಕಾಲಿಕವಾದವುಗಳಲ್ಲ ಬದುಕು ಅನಾದಿಯಾದುದು. ಎಂಥೆಂಥ ಮಹಾನ್ ವಿಚಾರಗಳು ಬಿದ್ದು ಹೋದದ್ದನ್ನು ಇತಿಹಾಸ ಕತೆಮಾಡಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ನೇರ ಸಂಪರ್ಕ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುವುದು ಅವರ ಭಾಷೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಜನರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ ಎಂದಾದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವರ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲೂ ಸಿದ್ಧಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಒಡೆಯುವಾಗ,ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ವಿವರಿಸುವಾಗ ಕೆಲ ಸಂದರ್ಭ ಹಾಗೂ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಿದ್ಧಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಭಾಷೆ ಈ ದುರಂತ ಸಂಭವಿಸಲು ಅವಕಾಶ ನೀಡದೇ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ (ಭಾಷೆ) ಸಿದ್ಧಮಾದರಿಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ನಾಟಕಕಾರ ಶ್ರೀರಂಗ ನಮ್ಮ ಸ್ಮೃತಿಪಟಲದ ಹಿಂದೆ ಸರಿದುಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು ಅಷ್ಟೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ: '' ಶ್ರೀರಂಗರಿಗಂತೂ ನಾಟಕ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮವಿಲ್ಲ. ಶಬ್ದ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಿಜ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಗಳಿರುತ್ತವೆ.''[36] ಎನ್ನುವುದು ವಾಸ್ತವ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ: ''ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಉಳಿದದ್ದು ಅವರ ಭಾಷೆ, ಅವರದೇ ಆದ ನಾಟಕ- ನಿರೂಪಣೆ. ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಅದನ್ನೇ ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ''[37]

ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಸಂವಹನದ ಸಮಸ್ಯೆ ಕಾಡಿದಷ್ಟು ಕನ್ನಡದ ಯಾವ ಬೇರೊಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೂ ಕಾಡಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಆರಂಭಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಸಂವಹನ ಸಾಧಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು' ನಾಟಕದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಅವರನ್ನು ಕಾಡತೊಡಗಿತು. ಆ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಇದೇ ಆಗಿದೆ. ಸಂವಹನ ಸಾಧಿಸುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಕಷ್ಟವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಅವರು ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡತೊಡಗಿದರು. ಇದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ' ಮತ್ತು 'ರಂಗಭಾರತ' ದಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದರು. ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಇದ್ದಿತು ; ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ

36. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ , ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ ಪು.228
37. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ , ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ ಪು.229

ಆಡುಭಾಷೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕರಗತಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಮಾಗಿದ ಜೀವನಾನುಭವ ಅವರಿಗಿತ್ತು. ಚುರುಕು ಬುದ್ಧಿ, ಪ್ರಖರ ವೈಚಾರಿಕತೆ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನುಭವ, ಹಲವು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಎಲ್ಲವು ಇದ್ದಿತು. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ನಾಟಕ ಬರೆದು ಸಂವಹನ ಸಾಧಿಸುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಕಷ್ಟವಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಕಾರ ತೀರ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವತೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೈಗೆ ಎಟುಕಲಿಲ್ಲ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದು ಇಂದಿಗೂ ಗಟ್ಟಿಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ಇದನ್ನು ಹಿಡಿಯಬೇಕು ಎಂಬ ಶ್ರೀರಂಗರ ಛಲ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಂದ ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಸಿತು. ಆದರೆ ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದಾಗಿ 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು' 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ಗಳಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ನಾಟಕಗಳು ಬಂದರೂ ಆ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀರಂಗ ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದ ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ಬೆಳೆದರೂ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪರಂಪರೆ ಮುಂದುವರಿಯಲಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಇಡೀ ಆಧುನಿಕ ಬದುಕು ಒಂದು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ತೋರಿತು. ಅವರಿಗೆ ಮಾದರಿಗಳು ಸಿಕ್ಕವೇ ಹೊರತು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಸಿಗಲಿಲ್ಲ, ಹೆಸರುಗಳುಳ್ಳ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರು ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ಸಂದರ್ಭಗಳು, ಘಟನೆಗಳು -ಎಲ್ಲವೂ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿ ಕಂಡವು. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮನುಷ್ಯಮಾದರಿಗಳಾಗಿ, ನಿರ್ಜೀವವಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯೇನೆಂದರೆ , ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಹಾಗೆ, ''ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಗಳು ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕ ಸೃಷ್ಟಿ''[38] ಯಾಗಿದೆ.

38. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ , ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ ಪು.228

ಅಧ್ಯಾಯ - ನಾಲ್ಕು

ನವ್ಯನಾಟಕಕಾರರು

- ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿ
- ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್
- ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ

ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು

ಪೀಠಿಕೆ :

ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯವಾದ ಅಥವಾ ಚಳುವಳಿಯೊಂದು ಹುಟ್ಟಿಬರಲು ಹಲವು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ, ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿದ್ದಂತೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಗಳೂ ಒತ್ತಾಸೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪಂಥಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಲು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ನವೋದಯ ಚಳುವಳಿ ಹೇಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟದ ಅಂಗವಾಗಿ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬುದ್ಧ, ಬಸವ, ಗಾಂಧೀ ವಾದಗಳ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿಬಂದಿತೋ ಹಾಗೆ ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ನಂತರದ ಗೊಂದಲಮಯ ದಿನಗಳ, ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಆಗಲೇ ಕುಸಿದು ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದುದರ (ಅವ್ಯಕ್ತ ಸಂಕಟದ) ಕ್ಷಣಗಳ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮೂಹಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ವಿಘಟನೆ ಹಾಗೂ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿಯ ಭ್ರಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯ, ಆದರ್ಶಗಳ ಅಧಃಪತನ ಈ ಎಲ್ಲದರಿಂದ ಉಂಟಾದ ಕಂದಕವನ್ನು ತುಂಬಲು ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದಿತು.

ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು, ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ಒಟ್ಟು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಉನ್ನತವಾದುದನ್ನು, ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಆಗ ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದನು. ದೇಶವನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷರ ಕಪಿಮುಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಮೋಚನೆ ಮಾಡುವುದೇ ಅವರ ಧ್ಯೇಯವಾಗಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹಸನಾದ ಮೌಲ್ಯ ಹಾಗೂ ಆದರ್ಶಮಯ ಬದುಕನ್ನು ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ನಾಯಕರ ಸಮೂಹವೇ ಇದ್ದಿತು. ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ರಾಜಾರಾಮ ಮೋಹನರಾಯ್, ಲಾಲ್, ಬಾಲ್, ಪಾಲ್, ತಿಲಕ್, ಗಾಂಧೀ, ಬೋಸ್, ಪಟೇಲ್, ಆಝಾದ್, ಭಗತ್‌ಸಿಂಗ್‌ರಂತಹ ದೇಶಪ್ರೇಮಿಗಳಿದ್ದರೋ ಹಾಗೆ ರಾಜ್ಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹುಯಿಲಗೋಳ್ ನಾರಾಯಣಪ್ಪ, ಮಹಾದೇವ ದೇಸಾಯಿ, ನರಗುಂದ ನಾನಾಸಾಹೇಬ್, ಸಿಂಧೂರ ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣರಂಥವರು ಜನರಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರೇಮ, ರಾಷ್ಟ್ರಭಕ್ತಿಯ ಬೀಜಾಂಕುರವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಇಂಗ್ಲೀಷರ ಗುಂಡಿಗೆ ಪ್ರತಿದಿನ ಸಾವಿರಾರು ಜನ ಪ್ರಾಣ ತೆತ್ತರೂ, ಶೂರ, ಧೀರ ಹೋರಾಟಗಾರರು ಬಲಿಯಾದರೂ ಜನರು ಮತ್ತು ಅವರ ಮುಖಂಡರು ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ತಮಗೆ ಸೌಖ್ಯ, ಆನಂದ ಕಾದಿವೆ ಎಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹೋರಾಟ ಮುಂದುವರೆಸಿದರು. ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟ (1885-1947) ಅದ್ವಿತೀಯವಾದುದು. ಜನರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿಯ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಉತ್ಸಾಹ, ಹುರುಪು, ಹುಮ್ಮಸ್ಸು, ಪ್ರಾಯಶಃ ರಾಣಿ ಎಲಿಝಬೆತ್ಥಳ ಕಾಲದ ಜನರಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ನವೋದಯ ಬರಹಗಾರರು ಸುಂದರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದರು.

ಆದರೆ ಈ ಉತ್ಸಾಹ, ಹುರುಪು, ಹುಮ್ಮಸ್ಸು ಬಹಳ ಟಿನ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಹಗಲು ಕಂಡ ಕನಸಿನಂತೆ ನಿಲ್ಲದೇ ಮಾಯವಾಗಿ ಹೋಯಿತು. ಕೆಟ್ಟ ಕನಸು ಕಂಡ ಮಗು ಚಿಟ್ಟನೇ ಚೀಲಿ ಮೇಲೆದ್ದಂತೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜನರು ಕಂಗೆಟ್ಟರು. ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಕೊಲೆ, ದೇಶದ ವಿಭಜನೆ, ಹಿಂದೂ-ಮುಸ್ಲಿಂರ ನಡುವಿನ ಆಂತರಿಕ ಕಲಹ, ಭಾಷಾವಾರು ಪ್ರಾಂತಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಹಿಂಸೆ, ಚೀನಾ ಮತ್ತು ಪಾಕಿಸ್ತಾನಗಳೊಂದಿಗೆ ನಡೆದ ಯುದ್ಧಗಳು, ಜಾತಿ, ಮತ, ಧರ್ಮ, ಪಂಥಗಳ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಹಿಂಸೆ, ರಾಜಕೀಯ ಭ್ರಷ್ಟತೆ, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿಯ ವಿಷಮತೆ, ಧರ್ಮದಲ್ಲಿಯ ಅಪನಂಬಿಕೆ, ನೈತಿಕ ಅಧಃಪತನ - ಇದು ನವ್ಯಬರಹಗಾರರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದವು. ಗಾಂಧೀಜಿಯ 'ರಾಮ ರಾಜ್ಯ' ಕಲ್ಪನೆ ಕೇವಲ ಭ್ರಮೆಯಾದಾಗ ಸಂವೇದನಶೀಲ ಲೇಖಕ ಧೃತಿಗೆಟ್ಟು ಹೋದನು. ನೆಪೋಲಿಯನ್ ಬೋನಾಪಾರ್ಟ್ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ದ ಅಧಿಕಾರ ವಹಿಸಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಹೇಗೆ ಆ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಆದರ್ಶಗಳಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ಸಮಾನತೆ ಮತ್ತು ಭ್ರಾತೃತ್ವಗಳನ್ನು ಗಾಳಿಗೆ ಚೆಲ್ಲಿದನೋ ಹಾಗೆ ಭಾರತೀಯ ರಾಜಕಾರಣಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದು ಅಧಿಕಾರದ ಗದ್ದುಗೆ ಏರಿದಾಗ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಾದ ಸತ್ಯ, ಅಹಿಂಸೆಗಳನ್ನು ಕೈ ಬಿಟ್ಟನು. ಹೇಗೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಬದುಕು ಕಲುಷಿತಗೊಂಡಿತೋ ಹಾಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕೂ ಮಲಿನವಾಯಿತು. ಪರಕೀಯರ ಆಡಳಿತ ಕೊನೆಗೊಂಡು ನಮ್ಮವರ ಕೈಗೆ ಅಧಿಕಾರ ಬಂದಾಗ, ಸ್ವರ್ಗ ಧರೆಗಿಳಿದು, ಸೌಖ್ಯ ಆನಂದ ಎಲ್ಲರ ಪಾಲಿಗೂ ಬರುವುದು, ಎಲ್ಲ ವಿಧವಾದ ತಾರತಮ್ಯ ಕೊನೆಗೊಂಡು ಸಮಾನತೆ, ಸಹಬಾಳ್ವೆ ಸಹಜವಾಗುವುದು ಎಂದುಕೊಂಡದ್ದು ಕೇವಲ ಭ್ರಮೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ಬಹಳ ಸಮಯ ಬೇಕಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕ್ರಾಂತಿಯ, ಹೋರಾಟದ ಫಲ ಯಾರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿತು ? ಪ್ರತಿ ಕಾಂತ್ರಿಯಲ್ಲೂ ಇಂಥದು ನಡೆದೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾನ್ಸ್ ಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ Edward Albert ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

"At the beginning of every revolution men hope, for they think of all that mankind may gain in a new world; in its next phase they fear, for they think of what mankind may lose". [1]

ಇದು ನಮ್ಮ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟದ ಗತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತು. ಮೌಲ್ಯ, ಆದರ್ಶಗಳಲ್ಲಿಯ ಅವನ ನಂಬುಗೆ ಕಳೆದು ಹೋಯಿತು. ಇದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಫಲವಾಯಿತು ಎಂದೂ, ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಮರೆತು, ಕಲ್ಪನೆ, ಆದರ್ಶಗಳಲ್ಲಿ ಪಲಾಯನ ಮಾಡುವುದು ನವೋದಯದ ಧೋರಣೆಯಾಗಿದೆ

---

1. Edward Albert, History of English Literature, p. 289.

ಎಂದೂ ಅದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಲಾಯಿತು. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ, ಅನುಭವಗಳಿಗೆ, ಅಲೌಕಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜದ ವಸ್ತು ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮರೆಮಾಚಿ ಬಿಟ್ಟಿತು ಎಂದೂ ದೂರಲಾಯಿತು. ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಲು ಮೇಲೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಸಂಗತಿಗಳು ಇದ್ದಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಕಾರಣಗಳೂ ಇವೆ. ನವ್ಯತೆ ಒಂದು ಪಂಥ ಅಲ್ಲ, ಅದೊಂದು ತಂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಬದುಕಿನ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮತ್ತು ಮೂರ್ತವತ್ತಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಇದು ಯತ್ನಿಸಿತು. ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಎಲ್ಲ ಹಂತದಲ್ಲೂ, ಲೇಖಕನ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲೂ ಇದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ನವೋದಯ ಕವಿಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರಹ ಕೈಕೊಂಡರು. ರಸನಿರ್ಮಾಣ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಧ್ಯೇಯವಾಗಿತ್ತು. ಭಾಷೆಗಿರುವ ರಸ ನಿರ್ಮಾಣದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನವರು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಆದರೆ ನವ್ಯದವರು ಇದನ್ನು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಈ ಕವಿಗಳು ಕೈ ಬಿಟ್ಟಂತೆ, ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ತ್ಯಜಿಸಿದರು. ನಾಟಕದ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆ ಹಿಡಿದು, ಶೈಲಿ, ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಲೇಖಕನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದವರೆಗೆ ನವ್ಯತೆ ಹರಿದು ಬಂದಿತು. ''ನವ್ಯತೆ ಅವನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲೇಬೇಕೆಂಬ ಪಂಥವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅವನು ಎದುರಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಬಹುದು''.[2]

ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹರಿಕಾರ ಕವಿ ಗೋಪಾಲ ಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರು ಈ ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ''ನಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬರುವ ತನಕ ಇದ್ದ ವಾತಾವರಣ ಈಗ ಸಮೂಲ ಪರಿವರ್ತನಗೊಂಡಿದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದ ಉದ್ವೇಗ, ಆದರ್ಶಪರವಶತೆಯ ಹಾರಾಟ ಮುಗಿದು ಈಗ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತೆ ನೆಲಕ್ಕೆ ಇಳಿದಿದೆ..... ಹೊಸ ಆದರ್ಶಕ್ಕಾಗಿ, ಹೊಸ ಕನಸಿಗಾಗಿ ದೇಶದ ಮನಸ್ಸು ಹಸಿದು ಕಾಯುತ್ತಿದೆ. ಇಂಥ ವಾತಾವರಣ ಸುತ್ತ ಮುತ್ತಲೂ ಇರುವಾಗ ಜೀವನಾವಲಂಬಿಯಾದ ಕಾವ್ಯವೂ ಪರಿವರ್ತನಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಹಜ.''[3]

ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಯ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವಂಥ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಲಾರೆನ್ಸನ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

"Ours is essentially a tragic age, so we refuse, to take it tragically. The cataclysm has happened, we are among the rains, we start to build up new little habits,

---

2. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ, ಪು. 1.
3. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ, (ಕೃಪೆ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ), ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ, 33.

to have new little hopes. It is rather hard work, there is now no smooth road in to the future; but we go round, or scramble over the obstacles, we've got to live, no matter how many skies have fallen".[4]

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಎರಡು ಮಹತ್ತರ ಚಳುವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನವ್ಯವೂ ಒಂದಾಗಿದೆ. ನವ್ಯದ ಕಾಲವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ಕಾಲ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ ನವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ರಚನೆ, ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದವು. ಹಲವು ರೀತಿಯ ವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು, ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದವು. ನವೋದಯ ಲೇಖಕರಾದ ಶ್ರೀರಂಗ ಮತ್ತು ಜಡಭರತರಂಥವರು ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಬರೆದರು. ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿನ ನಾಟಕಕಾರರ, ನಿರ್ದೇಶಕರ, ಸಂಗೀತಗಾರರ ಮತ್ತು ನಟ-ನಟಿಯರ ಸಮೂಹವೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತು. 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ ಶಾಲೆ' (NSD) ಯಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡವರ ತಂಡವೇ ನಾಡಿನ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿತು. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ, ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಸಿ.ಜಿ.ಕೆ., ಪ್ರಸನ್ನರಂಥ ಪ್ರಥಮ ದರ್ಜೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕರು ನಡೆಯಿಸಿದ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಂತಹುದು. ಅವರ ನಿರ್ದೇಶನದ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕೇವಲ ಈ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಇಡೀ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಲೋಕಪ್ರಿಯವಾದವು. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು ದೇಶ ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡು ಜನ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸಿದರೆ, ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಕಾರ್ಯ ಶ್ಲಾಘನೀಯವಾದುದು. ಕಾರಂತ ಮತ್ತು ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಇಬ್ಬರೂ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ. ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೂ ಸಹಿತ ಅವರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದು ಅವುಗಳನ್ನು ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಆಡಿದರು. ಆದರೆ ಇವರು ದೇಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗದೆ ವಿದೇಶಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಹಾಗೂ ಅನುಕರಿಸಿದರೂ ಕೂಡ. ತಾಂತ್ರಿಕ ಚಮತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡಿದ ಇವರ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಅನುಭವ ಇರುವವನಿಗೂ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಠಿಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಕೂಡ ಇಂಥದನ್ನೇ ಮಾಡಿದರು. ದೇಸೀ ರಂಗಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಇವರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಡೆಗಣಿಸಿದರು. ಕಂಬಾರ ಮತ್ತು ಕಾರ್ನಾಡರು ಬ್ರೆಖ್ಟನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಕಾರ್ನಾಡ್ ಥಾಮಸ್ ಮಾನ್, ನೀಷೆ ಮತ್ತು ಕಾಮೂರಂಥವರ ವಾದಗಳನ್ನೂ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಲಂಕೇಶರ 'ಆ್ಯಂಗ್ರಿಯಂಗ್ ಮ್ಯಾನ್' ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳು, ಪಾಟೀಲರ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ನಮ್ಮ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಹೊರಗಡೆ ಇವೆ. ನವ್ಯನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ

4. D.H. Lawrence.

ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ನಕಲು ಮಾಡುತ್ತಿವೆ ಎಂದು ಅನ್ನಿಸುವ ಹಾಗೆ ಅವುಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಲೇಖಕರು ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಡಾರ್ವಿನ್, ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಹಾಗೂ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ರ ವೈಚಾರಿಕತೆ, ಕಾಮೂ ಸಾರ್ತ್ರ ಮತ್ತು ನೀಷೆಯರ ವಾದ ಹಾಗೂ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು, ಲಾರೆನ್ಸ್, ಎಲಿಯಟ್‌ರ ಧೋರಣೆಗಳು ಹಾಗೂ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕರ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಕೆಡಿಸಿವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಅರ್ಧಂಬರ್ಧ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡ ನಮ್ಮ ಲೇಖಕರು ಪ್ರೇಕಕರನ್ನೂ ಓದುಗರನ್ನೂ ಹಾದಿ ತಪ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಹೇಗೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕೆಲವು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಲೇಖರನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯದಂತೆ ನಾಟಕವೂ ಲೇಖಕನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಸಾಧನವಾಯಿತು. ನವ್ಯ ನಾಟಕ ಸಮಾಜದ ಕಟು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ತೆರೆದಿಡಲು ಯತ್ನಿಸಿತು. ನವ್ಯ ನಾಟಕವು ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯದಂತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ ಮೂಡಿ ಬಂದಿತು. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ನವ್ಯ ಪಂಥದ ಆಶಯವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ : ''ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ಪಂಥ ಕೇವಲ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿವರ್ತನವಾಗಿರದೆ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸತ್ವವನ್ನು ಬದಲಿಸುವ ಹಟತೊಟ್ಟು ಬಂದಿದೆ. ಅದರ ವಿಷಯ ಸಾಮಗ್ರಿ ಬೇರೆ, ಲಕ್ಷಣ ಶಾಸ್ತ್ರ ಬೇರೆ, ನಿರೂಪಣೆಯ ವಿಧಾನ ಬೇರೆ, ಅದು ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದಿರುವ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಬೇರೆ, ಕೊನೆಗೆ ಅದರ ರಸಾನುಭವಕ್ಕಾಗಿ ರಸಿಕ ವೃಂದವೂ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ''.[5]

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಲಕ್ಷಣವೇನೆಂದರೆ ಅದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದ ಯಾವ ಪಂಥವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಲಿ, ಯಾವ ಹೊಸ ಚಳುವಳಿಯನ್ನೇ ಆರಂಭಿಸಲಿ, ಇದು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳನ್ನು, ಕಾಲವನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯಬಲ್ಲಂಥ ಲೇಖಕರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದುದು ಆಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಯಾವ ಚಳುವಳಿಯೂ ಫಲ ನೀಡದೆ ಮೌನ ಗರ್ಭ ಸೇರಿಲ್ಲ. ಕೆ ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪ ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾರೆ : ''ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಬದುಕಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಸಂವೇದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜವಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಅವರು ನಿರಾಕರಿಸಿದರೆಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಸಂಕೇತಗಳ ಮೂಲಕ ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗೆ ರೂಪ ಕೊಡಲು ಹವಣಿಸುವ ನವ್ಯ ನಾಟಕಾರರು ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯಗಳಿಗೆ ಸುಲಭವಾದ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವದಕ್ಕಿಂತ ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಹೊಸ ಅರಿವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಶೋಧನೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅರಿವು ಬದುಕನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಎದುರಿಸಲು ನೆರವಾಗುವಂತಹುದು''[6] ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪನವರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ತಥ್ಯಇದೆ.

5. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ, ಪು. 2.

6. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಪು. 332

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಇಬ್ಬರೂ ಕನ್ನಡದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು, ಸತ್ವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಅವರು ಸತ್ವಯುತವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಇಬ್ಬರು ಲೇಖಕರ ನಾಟಕಗಳ ಪುನರ್‌ವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆಯಿಸುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇವರು ಈಗಾಗಲೇ ತಮ್ಮ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟವನ್ನು ತಲುಪಿದ್ದಾರೆ.

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು 'ಯಯಾತಿ', 'ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ' ಹಾಗೂ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ಎಂಬ ಮೂರು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ 'ತುಘಲಕ' ಮತ್ತು 'ತಲೆದಂಡ' ಎಂಬ ಎರಡು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು 'ಹಯವದನ' ಮತ್ತು 'ನಾಗಮಂಡಲ' ಎಂಬ ಎರಡು ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು 'ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ' ಎಂಬ ಏಕೈಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು, ಒಂದು ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ 9 ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಇತ್ತೀಚೆಗೆ 'ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಕನಸುಗಳು' ಎಂಬ ಹೊಸ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ.) ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಮೊದಲು ಕಾರ್ನಾಡರಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಕಾರನನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಪ್ರೇರಣೆಯ ಕುರಿತು ಮತ್ತು ಈ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಸದಾ ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿಟ್ಟಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳ ಕುರಿತು ಹಾಗೂ ಆತನ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ವಾಸ್ತವಾಂಶಗಳ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ನರ ಹತ್ತು ದೈವಾನುಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅವರ ಬುದ್ಧಿ, ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಬರವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಈ ನಂಬಿಕೆಯು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ನಾಗರಿಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾದ ನಂಬಿಕೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಅವರು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಪರಂಪರೆ, ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಧರ್ಮಗಳನ್ನು ಯುರೋಪಿನ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು, ನಾಟಕ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಹಿಡಿದು, ಅವರು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ವಿಧಾನದವರೆಗೆ ಪಶ್ಚಿಮದ ಮನಸ್ಸಿಗಾಗಿ ಬರೆಯುವ ತವಕದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೂ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನವನ್ನು ತಣಿಸಲಿಲ್ಲ.

ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಅವರು ಅನುಸರಿಸುವ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಕಾರ್ನಾಡರ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕಟ್ಟಿವೆ. ಆದರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಎಪಿಕ್

ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾದವುಗಳೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಗಿರಡ್ಡಿಯವರು ಸರಿಯಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ''ಬ್ರೆಖ್ಟನಿಗೆ ಎಪಿಕ್ ಶೈಲಿ ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ಒಂದು ತಂತ್ರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಅವನ ಜೀವನದ ಬಗೆಗೆ ತಳೆದ ಧೋರಣೆಯೂ ಆಗಿತ್ತು. ...... ಅವನು ಒಬ್ಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಮಾಜವಾದಿ. ಒಂದು ಸಮಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಮನುಷ್ಯ ರೀತಿ-ನೀತಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆಂದು ಅವನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರೆಖ್ಟನಲ್ಲಿ ತಂತ್ರವನ್ನೂ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವನ್ನೂ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದ ನಾಟಕಕಾರರು ಬ್ರೆಖ್ಟನ ಎಪಿಕ್ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಒಂದು ತಂತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆಯೇ ಹೊರತು, ಅದರ ಹಿಂದಿನ ತಾತ್ವಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರ್ನಾಡರೂ ಅಪವಾದವಾಗಿಲ್ಲ. ಅವರ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವು ಬ್ರೆಖ್ಟನ ಸಮಾಜವಾದಿ ನಿಲುವಿಗಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ನಿಲುವು. ಇಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಭೂತ ಸ್ಥಿತಿ ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಿತ. ಅದನ್ನು ಬದಲಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.''[7]

ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ತಾನು ನಂಬಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸಲು 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದನೆಂದು ಗಿರಡ್ಡಿಯವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಇಂಥದೊಂದು ಉದ್ದೇಶ ಈಡೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು 'ಪ್ರತ್ಯೇಕತಾ ಪರಿಣಾಮ'ವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ತನ್ನ ರಂಗಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಯತ್ನಿಸಿದ. ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ತಳೆದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ನಿಲುವು ಯಾವವು ಎಂಬುದು ಯಾರಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ ? ಅವರು ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಾಟಕದ ತಂತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂದುಕೊಂಡರೆ ಗಿರಡ್ಡಿಯವರು ಮಾಡಿದ ಆಪಾದನೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ನಟನ ಮಧ್ಯ ಇರುವ ಅನನ್ಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಒಡೆದು ಹಾಕುವುದು ಈ ತಂತ್ರದ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಇದನ್ನು ತಮ್ಮ 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದರಿಂದ ಅವರು ಬಹಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದು.

ಕಾರ್ನಾಡರನ್ನು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ನಾಟಕಕಾರ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಅವರ 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬಂದ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ನಾಟಕದವರೆಗೆ, ಕಾರ್ನಾಡರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದಲ್ಲಿನ ನಂಬಿಕೆ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪ್ರಮುಖ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಆಗಾಗ ಬದಲಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನನ್ನ ವಾದವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ, ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ, ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಬದಲಾಗಬೇಕು ಎಂದರೆ ಬೆಳೆಯ ಬೇಕು ಮತ್ತು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಆಳ ಆಳಕ್ಕೆ ಇಳಿದು

---

7. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಪು. ೭೫

ಹುಡಕಬೇಕು. ಬದುಕಿನ ಕೆಲ ಸಂದರ್ಭಗಳು, ಸಂಗತಿಗಳು ಒಬ್ಬ ಬರಹಗಾರನಿಗೆ ಹಿಡಿಸಬಹುದು ; ಅವನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕೆಣಕಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದನ್ನೇ ಅವನು ತನ್ನ ಬಹುತೇಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪುನರಾವರ್ತಿಸಿದರೆ ಅಂಥ ಬರಹಗಾರನಲ್ಲಿ ಓದುಗ/ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತನ್ನ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾರ್ನಾಡರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವಾಗಿಲ್ಲ. ಅವರ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ನಾಟಕದ ಕುರಿತು ಬರೆಯುತ್ತ, ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವರ ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಗಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಲಂಕೇಶರು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಬಹಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು 'ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತ' ವನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ.

ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಅಗಾಧವಾದ ರಂಗ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿದೆ, ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಯಾರೂ ಸರಿಗಟ್ಟಲಾರರು. ಇಂಥ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಅವರು ಹಲವು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುವುದು, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ತರುವುದು, Flash-back technique ಬಳಸುವುದು, ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು, ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನವನ್ನು, ರೂಪಕವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು - ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಅವರು ತಾವು ಬಯಸಿದ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ, ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕವು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಚಲನಚಿತ್ರ, ನಟ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರಾದುದರಿಂದ ಕೆಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಸಿನಿಮೀಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ನಾಗಮಂಡಲ'ದಲ್ಲಿ ಅಪ್ಪಣ್ಣ - ನಾಗಪ್ಪ-ಹಾವಾಗುವುದು; 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಪಿಲ, ದೇವದತ್ತರ ತಲೆಗಳು ಅದಲು ಬದಲಾಗುವುದು, ಅವರ ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಸಿನಿಮೀಯವಾಗಿ ತೋರಲು ಅವರು ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುವುದು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕಕಾರ ಕಾರ್ನಾಡರಲ್ಲಿ ಅನವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಮೂಗು ತೂರಿಸುವುದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹೊಡೆಯುವಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು, ಕಾರ್ನಾಡರು ಇದನ್ನು ಆದಷ್ಟು ಬೇಗ ಇಲ್ಲದಾಗಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು.

ಕಾರ್ನಾಡರ ಪಾತ್ರಗಳು ಬದುಕನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತವೆ. ಅವು ಬದಕನ್ನು ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ತ್ಯಜಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ ; ಬದುಕಲು ಅವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಒದಗಿಸಿ ಕೊಡುವ ಪುರುಷಾರ್ಥವೆಂದರೆ ಕಾಮ ; ಕಾಮ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಡುತ್ತದೆ ; ಕಾರ್ನಾಡರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಯಾವ ನೈತಿಕತೆ, ಪೂಜ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಧನ್ಯತೆಗಳಿಲ್ಲ ; ಬದುಕುವ ಹಟದಲ್ಲಿ,

ಬದುಕಲೇಬೇಕೆಂಬ ಛಲದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರ ಪಾತ್ರಗಳು ಸ್ವೇಚ್ಛಾಚಾರಿಯಾಗಿ, ಅನೈತಿಕವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ. 'ಯಯಾತಿ'ಯ ಯಯಾತಿಗೆ ಬದುಕುವ ಹಟ ಯಾವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿದೆ ಎಂದರೆ ಅವನು ತನ್ನ ಮಗನ ತಾರುಣ್ಯವನ್ನೇ ಕಸಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ತಾರುಣ್ಯ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಯಾವ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ತನ್ನ ಕಾಮ ತೃಷೆಯನ್ನು ನೀಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆಯುಷ್ಯ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಪುರುವಿನ ತಾರುಣ್ಯವನ್ನು ಯಯಾತಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ತಾನು ಮಾಡುವುದು ತಪ್ಪು ಎಂದು ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನೈತಿಕತೆಯ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಅವನ ಬುದ್ಧಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಯಾತಿಗೆ ತಾನು ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪಿನ ಅರಿವು ಮೂಡಲು ಚಿತ್ರಲೇಖ ತನ್ನ ಪ್ರಾಣವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ತುಘಲಕ್‌ನನ್ನು ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನನ್ನಾಗಿಸಲು ಹೆಣಗುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನಿಗಿರುವ ನೈತಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗಲಿ, ಜವಾಬ್ದಾರಿತನವಾಗಲಿ ತುಘಲಕ್‌ನಿಗಿಲ್ಲ. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ "To be or not to be, that is the question"[8] ಎಂದಂತೆ ತುಘಲಕ್ ಅನ್ನಲಾರ.

'ನಾಗಮಂಡಲ'ದಲ್ಲಿ ರಾಣಿ ಎಸಗುವ ವ್ಯಭಿಚಾರವನ್ನು ಪೂಜ್ಯ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಕಾಣಲಾಗಿದೆ. ರಾಣಿ ಹಾವಿನೊಂದಿಗೆ (ನಾಗಪ್ಪ) ಕದ್ದು ಕೂಡಿದ್ದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಆಕೆಗೆ ಗರ್ಭ ನಿಂತು, ಗಂಡ ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ಕೋಪಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆಯೊಂದಿಗೆ ದೈಹಿಕ ಸಂಪರ್ಕ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದ ಗಂಡ ಸಿಟ್ಟಾಗಿ ರಾಣಿಯ ವ್ಯಭಿಚಾರಕ್ಕೆ ಊರ ಜನರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಊರ ಜನರು ಬಯಸಿದಂತೆ ರಾಣಿ ತಾನು ವ್ಯಭಿಚಾರ ಎಸಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸಾಬೀತುಪಡಿಸಲು ಹಾವಿನ ದಿವ್ಯ ಮಾಡಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಾಣಿ ಆಡುವ ಮಾತನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ. '' ಈ ನಾಗಪ್ಪ ! ನನ್ನ ಗಂಡ ಮತ್ತು ಈ ನಾಗಸರ್ಪ. ಈ ಇಬ್ಬರನ್ನ ಬಿಟ್ಟು ನಾನು ಬೇರೆ ಯಾರನ್ನೂ ಮುಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಗಂಡಸಿಗೂ ನನ್ನನ್ನು ಮುಟ್ಟಗೊಟ್ಟಿಲ್ಲ''[9]

ರಾಣಿಯ ಈ ಮಾತು ಆಕೆಯ ವ್ಯಭಿಚಾರದ ಗುಟ್ಟನ್ನು ರಟ್ಟಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ನೆರೆದ ಜನರು ಆಕೆಯ ಗುಟ್ಟನ್ನು ಒಡೆಯಲು ಅಸಮರ್ಥರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು, ರಾಣಿ ಹಾವಿನ ದಿವ್ಯ ಮಾಡಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಪವಾಡ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಆಕೆಯನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ ದೇವಿಯ ಅವತಾರ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ರಾಣಿ ತನ್ನ ವ್ಯಭಿಚಾರಕ್ಕೆ ಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜದ ಒಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾವನ್ನು ಕಾಮದ ಮತ್ತು ವಿಧ್ವಂಸಕಾರಕ ಶಕ್ತಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಂದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೇಗೆ ಪತಿವ್ರತೆ ಎಂಬ mythನ್ನು ಒಡೆದು ಹಾಕುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು. ಒಂದು myth ನ್ನು ಒಡೆಯಲು ಹೋಗಿ ಒಂದು

8. ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್

9. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ನಾಗಮಂಡಲ, ಪು.೬೮

ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಮುಂದು ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಅವರ ಈ ಧೋರಣೆಗೆ ಆಕ್ಷೇಪಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

'ಹಯವದನ'ದಲ್ಲಿಯ ಪದ್ಮಿನಿ ವ್ಯಭಿಚಾರಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಪದ್ಮಿನಿ ದೇವದತ್ತನನ್ನು ಲಗ್ನವಾದ ಮೇಲೆ ಆತನ ಗೆಳೆಯ ಕಪಿಲನ ಸದೃಢ ಬಾಹುಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿಯಾಗಲು ಬಯಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಆಕೆಯ ಈ ಬಗೆಯ ಬಯಕೆ ಅಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿ ಈಡೇರಲಾರದಾದರೂ ಆಕೆಗೆ ಕಪಿಲನ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಲಾಗದು.

ಮಹಾಕಾಳಿಯ ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ದೇವದತ್ತ ಮತ್ತು ಕಪಿಲ ಇಬ್ಬರೂ ಶಿರಚ್ಛೇದ ಮಾಡಿಕೊಂಡಾಗ ಪದ್ಮಿನಿ ದೇವತೆಯ ಸಲಹೆಯಂತೆ ಬೇರ್ಪಟ್ಟ ರುಂಡಗಳನ್ನು ಮುಂಡಗಳಿಗೆ ಜೋಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಗಡಿಬಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಅವಳು ಕಪಿಲನ ಮುಂಡಕ್ಕೆ ದೇವದತ್ತನ ರುಂಡವನ್ನು, ದೇವದತ್ತನ ಮುಂಡಕ್ಕೆ ಕಪಿಲನ ರುಂಡವನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಈಡೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಆಕೆ ದೇವದತ್ತನ ಪಾಂಡಿತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಕಪಿಲನ ಸದೃಢ ದೇಹವನ್ನು ಬಯಸಿರುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಶರೀರದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಶಿರವು ಪವಿತ್ರವಾದುದು ಮತ್ತು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು ಎಂದು ಕಪಿಲನ ದೇಹದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತ ದೇವದತ್ತನ ಶಿರ ಹೇಳಿದುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಪದ್ಮಿನಿ ಕಪಿಲನ ವಾದವನ್ನು ತಳ್ಳಿಹಾಕುತ್ತಾಳೆ. (ಈ ಸಂಗತಿ ನಮಗೆ ಹಲವು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ವ್ಯಂಜಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮತ್ತು ಶೂದ್ರರ ನಡುವಿನ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹೇಗೆಂದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿ ಬ್ರಹ್ಮನ ಶರೀರದ ರಚನೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆ. ಇದು ಪಂಡಿತ ಮತ್ತು ಪಾಮರರ ಬಗೆಗೂ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ) ಕಪಿಲನ ಬಗೆಗೆ ಆಸ್ಥೆ ಹೊಂದಿದ ಪದ್ಮಿನಿ, ಈಗ ದೇವದತ್ತನಲ್ಲಿಯೇ ತಾನು ಬಯಸಿದ ಎರಡೂ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಿಗುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಆಕೆ ಕಪಿಲನನ್ನು ದೂಷಿಸಿ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಕಪಿಲ ಹೊರಟು ನಿಂತಾಗ, ಅವನನನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ಪದ್ಮಿನಿ ಅನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ''ಆದರೆ ನಾನು ಹೋದರೂ ನಿನ್ನ ಮೈಯ ಜೊತೆಗೇ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಅನ್ನೋದರ ನೆನಪಾದರೂ ನಿನಗೆ ನೆಮ್ಮದಿ ಕೊಡಲಿ.''[10]

ಕಾರ್ನಾಡರು 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾನು ಇದರ ಬಗೆಗಾಗಲಿ, ನಾಟಕ ನೀಡುವ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳ ಬಗೆಗಾಗಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಕಾಮದ ಬಗೆಗೆ, ಗಂಡು - ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ಏನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯ.

10. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಹಯವದನ ಪು.೬೫

ಕಾರ್ನಾಡರ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಾಮದ ಬಗೆಗೆ ಸರಳವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿದಂತೆ ಅವರ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಕಾಮತೀಟೆಯನ್ನು ನೀಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಿಂದು - ಮುಂದೆ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾಮದ ಪ್ರತಿಫಲವಾಗಿ ಅವು ಗಂಡಾಂತರವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ'ಯಲ್ಲಿ ಯವಕ್ರೀತ, ನಿತ್ತಿಲೆ ಸಾವನ್ನಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ''ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ'' ದಲ್ಲಿನ ರಾಣಿ ಮತ್ತು 'ನಾಗಮಂಡಲ'ದಲ್ಲಿನ ರಾಣಿ ಇಬ್ಬರೂ ವ್ಯಭಿಚಾರ ಮಾಡಿ ತಮ್ಮ ಗಂಡನ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕರೂ ಅದನ್ನು ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಪ್ರತಿ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಕಾಮದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಪುರುವಿನ ಮೂಲಕ ಯಯಾತಿಯ ಸಾಹಸ, ಶೌರ್ಯವನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಮೂಲಕ ಪುರುವಿನ ತ್ಯಾಗವನ್ನು ಸ್ನೇಹವನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯವಕ್ರೀತನ ಮೂಲಕ ದೇವರ ಅನುಗ್ರಹ ದೈವೀಶಕ್ತಿಯ ವಿಡಂಬನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ, ರಾಣಿ - ಮಾವುತ ಮತ್ತು ರಾಣಿ - ನಾಗಪ್ಪ ಇವರ ಮೂಲಕ ಗಂಡ - ಹೆಂಡತಿ ಸಂಬಂಧದ ಪೂಜ್ಯತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಹೆಗೆಲ್ ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳ ಕುರಿತು ಬರೆದ, 'The needs of shakespeare's heroes are not morally justified' ಎಂಬ ಸಾಲನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಹೀಗಾಗಿ ಕಾರ್ನಾಡರ ಪಾತ್ರಗಳು ಎಸಗುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ನೈತಿಕ ಸಮರ್ಥನೆ ಸಿಗಲಾರದು. ಆದರೆ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ ಏನೆಂದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ಪಾತ್ರಗಳು ('ಅಂಜು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ) ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಕಾರ್ನಾಡರು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಮಹಾಭಾರತ, ಇತಿಹಾಸ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದದಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು, ಅದನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟು, ಈ ಮೂಲಕ ಭೂತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನಗಳೆರಡನ್ನು ಬೆಸೆಯುವುದು ಕಾರ್ನಾಡರು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಸಂಗತಿಯೂ ಕಾರಣ. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಒಂದೊಂದು ಗಟ್ಟಿಮುಟ್ಟಾದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕಥೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ನಾಗಮಂಡಲ' ಮತ್ತು 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕಗಳು ಬಹಳ ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. 'ಯಯಾತಿ', 'ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ' ಹಾಗೂ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ನಾಟಕಗಳೂ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ನಾಟಕ ವಾದ - ವಿವಾದಗಳ ಆರ್ಭಟೆಯಲ್ಲಿ ತತ್ವಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ತಿಕ್ಕಾಟದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಬಾರದು. ನಾಟಕವು ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಕಥೆಯು ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವು ಕಥೆಯನ್ನು

ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕೈ ಬಿಟ್ಟಿತ್ತು ಎನ್ನಬಹುದು. ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ವಾಸ್ತವವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಹೋಗಿ ನಾಟಕ ಕಥೆ ಹೇಳಬಲ್ಲದು ಮತ್ತು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂಬ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮರೆತರು ! ಕಥೆಯ ನಿರೂಪಣೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಜರುಗುತ್ತದೆ ; ಕಥೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳು ಬದುಕುತ್ತವೆ. ಕಥೆಯನ್ನು ಕೈ ಬಿಟ್ಟರೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕೈ ಬಿಟ್ಟಂತೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ ; ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಆ್ಯಂಗ್ರಿಯಂಗ್ ಮ್ಯಾನ್ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಂಥವು ಸಂವಿಧಾನವನ್ನೂ, ಕಥೆಯನ್ನೂ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನೂ ಕೈ ಬಿಟ್ಟವು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಗಿರೀಶ್ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ತುಂಬಿಕೊಟ್ಟರು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಗಿರೀಶರ ಯಯಾತಿ, ಪುರು, ತುಘಲಕ್, ಅರಿಝೇಜ್, ರಾಣಿ, ಅಪ್ಪಣ್ಣ, ನಾಗಪ್ಪ, ಪದ್ಮಿನಿ, ದೇವದತ್ತ, ಕಪಿಲ, ಯವಕ್ರೀತ, ನಿತ್ತಿಲೆ, ವಿಶಾಖ ಮತ್ತು ಅರಾವಸು ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸ್ಮೃತಿಪಟಲದ ಮೇಲೆ ಬಹುಕಾಲ ನಿಲ್ಲುವಂಥವಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು.

ಯಯಾತಿ :

'ಯಯಾತಿ' ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಾವು ತಂದುಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕಥೆ ವೇದ ಕಾಲದಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಾದರೂ ನಾಟಕದ ಧ್ವನಿ ಮಾತ್ರ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿದೆ. 60 ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಹೊರಗೆ ಬಂದಾಗ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಆರಂಭಮಾಡಿತು. ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ ಅದಾಗಿತ್ತು. ವಾಸ್ತವಿಕ ಅಲ್ಲದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿತ್ತು. ಇಂತಹ ವಾತಾವರಣದಿಂದ ದೂರ ಸಾಗಿ ಬಂದ ನಾಟಕ ಇದಾಗಿತ್ತು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾರ್ನಾಡರ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನವೂ ಇದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬಹುದೂರ ಸಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದರು ಎನ್ನಲಾಗದು. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ಈ ಮಾರ್ಗದ ಮಿತಿ, ನ್ಯೂನತೆಗಳು ಅರಿವಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದವು.

ಕಾರ್ನಾಡರು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ತಮ್ಮ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ''ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಸಾಹಸದ ದುರಂತ-ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಹವಣಿಕೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅದು ಇಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮೀರುವ ಹಂಬಲವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡವುಗಳು. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯ-ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳಿಂದಲೇ ಅವುಗಳ ಹಂಬಲ ಪೂರ್ತಿಯಾಗುವದಿಲ್ಲ.''[11] (ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ)

11. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಮುನ್ನುಡಿ, ಯಯಾತಿ, ಪು. 8.

ಕಾರ್ನಾಡರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದಲ್ಲಿಯ ನಂಬಿಕೆ ಈ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕಾಮ, ಶೌರ್ಯ, ಅಮರತ್ವ, ತ್ಯಾಗ ಮುಂತಾದ ಭಾರತೀಯ ಪಾರಂಪರಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥೈಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕಾಮ ಮತ್ತು ಅಮರತ್ವ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನೂ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಸ್ಪಷ್ಟ ದರ್ಶನ ನೀಡಲು ಸಫಲರಾಗಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ದರ್ಶನದ ಛಾಯೆಗಳು ಕಂಡರೂ ಯಾವುವೂ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನೆಲೆನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ.

'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಿಂದ ಹಿಡಿದು ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದವರೆಗೂ ಕಾಮ ಮತ್ತು ಅಮರತ್ವ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಇವೇ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು. ಯಯಾತಿಗೆ ದೇವಯಾನಿಯಿಂದ ದೊರಕದ ಲೈಂಗಿಕ ತೃಪ್ತಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಲಭ್ಯವಾದಾಗ ಅವನು ಅದನ್ನು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಯಾತಿ ಹಾಗೂ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯರ ಮಧ್ಯ ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಪರ್ಕ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು ದೇವಯಾನಿಯ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಆಕೆ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ದಾಸ್ಯದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿಸಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ''ನನಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬೇಡ. ಈಗ ನನಗೆ ದಾಸ್ಯದ ಚಟವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ದಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಣೆಯ ಭಾರವಿಲ್ಲ ! ಮಹಾಪ್ರಭೂ, ನೀವು ಹೇಳುವ ಅನುಭವದ ಭಾರವೂ ಇಲ್ಲ. ಈಗ ನನಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಲ್ಲೇ ಶೃಂಖಲೆ ಕಾಣಹತ್ತಿದೆ.''[12]

ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಈ ಮಾತನ್ನು ಯಯಾತಿ ಹಾಗೂ ದೇವಯಾನಿ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಆಕೆಗೆ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೆ ಮುಂದುವರೆಯಲು ಎರಡು ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿವೆ. ಒಂದನೆಯದು, ದೇವಯಾನಿಯ ಹೆಣ್ತನಕ್ಕೆ ಭಂಗ ತರುವುದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಯಯಾತಿ ಮಹಾರಾಜನ ಬಾಹುಬಂಧನದ ಸುಖದ ಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಮೈ ಚೆಲ್ಲಿ ಈಜುವುದು. ದೇವಯಾನಿ ಹಾಗೂ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯರ ನಡುವೆ ಉಂಟಾದ ಮನಸ್ತಾಪವನ್ನೂ ಬೇರೆ ಮಗ್ಗುಲುಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅವರಿಬ್ಬರ ಕುಪ್ಪಸ ಅದಲು ಬದಲಾಗುವುದರ ಹಿಂದೆ ಕೂಟಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥರು ತಾವು ಹೌದೋ ಅಲ್ಲೋ ಎಂಬ ಕಾರಣಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯೂ ಇದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ದೇವಯಾನಿಯ ಪಾಲಿಗೆ ಬಂದ ಸುಖದಲ್ಲಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ತಾನೂ ಪಾಲು ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಆಕೆ ಸುಮ್ಮನಿರಲಾರಳು. ದಾಸ್ಯದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಲು ತಾನು ಸಿದ್ಧಳಾದರೂ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಹೋಗದಿದ್ದಾಗ, ಯಯಾತಿಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಅಸಮ್ಮತಿ ಸೂಚಿಸಿದಾಗ, ದೇವಯಾನಿ ತನ್ನ ತಂದೆ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರಿಂದ ಯಯಾತಿಗೆ ಶಾಪ ಕೊಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ತನಗೆ ಸಿಗದದ್ದು ಬೇರೆ ಯಾರಿಗೂ ದಕ್ಕಬಾರದು ಮತ್ತು ಆ ಸುಖವೇ ಸತ್ತು ಹೋಗಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ದೇವಯಾನಿಯ ಸಿನಿಕತನವಾಗಿದೆ. ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಶಾಪಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದ ಯಯಾತಿ

12. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಯಯಾತಿ, ಪು. 31.

ತನಗೆ ಬಂದ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಲು ಪುರು ಮುಂದೆ ಬಂದಾಗ ಯಯಾತಿ ಹಿಂದು ಮುಂದು ನೋಡದೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಯಾತಿಗೆ ತಾರುಣ್ಯ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಯಾವ ಘನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಆತ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನೇ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಲೈಂಗಿಕ ಸುಖವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಅನುಭವಿಸಬೇಕೆಂಬ ದುರಾಸೆ ಅವನಿಂದ ಈ ಕಾರ್ಯ ಜರುಗಿಸಿದೆ. ದೇವಯಾನಿ ಯಯಾತಿಯನ್ನು ಬಯಸುವುದು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಸಲುವಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಅದರೊಂದಿಗೆ ಯಯಾತಿಯ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಕಾವು ಅನುಭವಿಸುವುದರ ಸಲುವಾಗಿ ಆಕೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ.

ಪುರು ಯಯಾತಿಗೆ ತನ್ನ ಯೌವ್ವನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಆತನಿಗೆ ಶಾಪವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದ ವಾರ್ಧಕ್ಯ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದಾಗ ಪುರುವಿನ ಮಡದಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಯಯಾತಿಗೆ ತನ್ನ ಗಂಡನ ದೇಹ ಪಡೆದ ಅವನು ಅದಕ್ಕಂಟದ್ದನ್ನೆಲ್ಲ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತಾಳೆ.

''ನೀವು ನಿಮ್ಮ ಮಗನಿಂದ ಅವರ ತಾರುಣ್ಯವನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಂಡಿರಿ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದಕ್ಕಂಟಕೊಂಡು ಇದ್ದುದನ್ನೆಲ್ಲ ನೀವು ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ತರ್ಕಶುದ್ಧವಾದ ಮಾತು!''[13] ಎಂದು ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಹೇಳಿದಾಗ ಯಯಾತಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದೆ ಆಕೆಯ ಆಹ್ವಾನವನ್ನೂ ಸ್ವೀಕರಿಸದೆ ಆಕೆಯ ಒಳತೋಟಿಯ ಹಸಿವಿನ ಅರಿವಾಗಿ ತತ್ತರಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಲಗ್ನವಾಗಿ ಬಂದವಳು. ಆಕೆಗೆ ತಾಳ್ಮೆ, ಸಹನೆಗಳಿಲ್ಲ. ''ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನ ಪಂಚಾಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವದಿಲ್ಲ. ನಾಡಿಯ ಸ್ಪಂದನದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ .... ಇಂದು ಸೂರ್ಯನ ಅರ್ಧ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ಮುಗಿಯುವ ಮೊದಲು ನನ್ನ ಹಾಸಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಅರ್ಧ ಶತಮಾನ ನಡೆದು ಹೋಯಿತು''[14] ಎಂದು ಯಯಾತಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಯಯಾತಿ ತನ್ನ ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪದೆ ಇರಲು, ಗಂಡನಿಗೆ ತಿರುಗಿ ಯೌವನ ಕೊಡುವ ಮಾತನ್ನೂ ಆಡದಿರಲು, ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ವಿಷಪಾನ ಮಾಡಿ ಸತ್ತು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಸಾವು ಯಯಾತಿಯಲ್ಲಿಯ ಕಾಮವನ್ನು ಸುಡುತ್ತದೆ. ಇದು ನಾಟಕ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ದರ್ಶನವಾಗಿದೆ.

ಕಾಮದಂತೆ ಅಮರತ್ವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದೆ. ಯಯಾತಿ ದೇವಯಾನಿಯನ್ನು ವಿವಾಹವಾಗಲು ಕಾರಣ ಆಕೆಯ ಪಿತ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಹತ್ತಿರವಿರುವ ಸಂಜೀವಿನಿಯಾಗಿದೆ. ''ನೀನು ದೇವಯಾನಿ ಎಂದು ತಿಳಿದೊಡನೆ, ಮರಣವನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವ ಆಸೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ನಿನ್ನನ್ನು ವಟವೃಕ್ಷದ ಮರೆಯ ಎಲೆ-ಹಾಸಿಗೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡ ಹೋದ ...... ಕೈಗೆ ಬಂದ ಬೇಟೆ ತಪ್ಪದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಂಡ. ತಿಳಿಯತೆ?

13. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಯಯಾತಿ, ಪು. 86. .
14. ಅದೇ ಪು.84.

ಸಂಜೀವಿನಿ ಸಿಗುವುದಾದರೆ ನಿನ್ನನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಬಾರದೇಕೆ? ಅಕ್ಷಯ ಪುಷ್ಪದೊಡನೆ ಬಂದ ಹುಳವಂತೆ''[15]ಎಂದು ಹೇಳುವ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ದೇವಯಾನಿಯನ್ನು ಲೇವಡಿ, ಟೀಕೆ ಮಾಡಿ ನಗಲು ಹೀಗೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯದೆ ಆಕೆ ಸತ್ಯವನ್ನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾಳೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಪುರು ತಂದೆಯ ವಾರ್ಧಕ್ಯ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಇರುವ ಮಹತ್ವದ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ಅಜ್ಜ ಮುತ್ತಜ್ಜರು ಗೈದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮೀರಿಸುವಂಥದು ಈ ಮೂಲಕ ತನ್ನಿಂದ ಸಾಧಿಸಲಾಗಬಹುದು ಮತ್ತು ಇದೇ ಅಮರತ್ವಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪುರು ತಿಳಿದಿದ್ದಾನೆ. ಸುಂದರ ಹೆಂಡತಿಯೊಂದಿಗೆ ಬಾಳ್ವೆ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತಂದೆಯ ಮೇಲಿನ ಭಯಂಕರ ವಾರ್ಧಕ್ಯ ಶಾಪವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದರ ಹಿಂದೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದ ಶಕ್ತಿ ಈ ಅಮರತ್ವದ ಆಸೆ. ಕೊನೆಗೆ ವಾರ್ಧಕ್ಯ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಯಯಾತಿ ಹಾಗೂ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಕಾಡಿಗೆ ವಾನಪ್ರಸ್ಥಾನಕ್ಕೆಂದು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಭ್ರಮನಿರಸನ, ಆಶಾಭಂಗದ ನೋವಿನಿಂದ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಪುರುಗೆ ತಾನು ಮಾಡಿದ ಸಾಧನೆ ಏನು? ತಂದೆ ಯಾಕೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ ? ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಏಕೆ ಸಾವನಪ್ಪಿದಳು ? - ಏನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗದಾದಾಗ ಆತ ಸುಮ್ಮನೆ ಚೀರುತ್ತಾನೆ. ''ಇದೆಲ್ಲದರ ಅರ್ಥವೇನು ದೇವರೆ, ಇದರ ಅರ್ಥವೇನು ?''[16] ಎಂದು

ಕಾಮ, ಅಮರತ್ವಗಳಂತೆ ಸಾವೂ ಕೂಡ ಈ ನಾಟಕದ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ, ಘಟನೆಗಳಿಗೂ ಸಾವಿನ ಗಾಢ ಛಾಯೆ ಇದೆ. ಪ್ರತಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸಾವು ಬೆನ್ನಟ್ಟಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಾವಿನ ಆಚೆಗೆ ಯಾರೂ ವಿಚಾರಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಪುರು ಮಾತ್ರ ಅಪವಾದವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಲೇಖ ಇದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವದಿಲ್ಲ. ''ಆದರೆ ನಾನು ಹುಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ ನಿಮ್ಮ ಉಜ್ವಲ ಭವಿತವ್ಯ ಇನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ಊದಬೇಕಾಗಿರುವ ನೀರು - ಗುಳ್ಳೆಗಾಗಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನೀರು ಮಾಡುವುದೆ ?[17] ಎಂದು ಚಿತ್ರಲೇಖ ಯಯಾತಿಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಯಯಾತಿ, ದೇವಯಾನಿ, ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ, ಸ್ವರ್ಣಲತೆ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾವಿನ ತೀವ್ರ ಭಯ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಶಾಪ ಫಲಿಸದ ಮೇಲಂತೂ ಇಡಿಯ ಅರಮನೆ ಮೃತ್ಯುವಿನ ಬಾಯಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಂತೆ ಗಡಗಡನೆ ನಡುಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಸಾವು ಪುಡಿ ಪುಡಿ ಹೊಟ್ಟಾಗಿ ಇಡಿಯ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ತುಂಬುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೆ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ''ಸುಮ್ಮನಿರಬೇಡ ಸ್ವರ್ಣಾ...... ಈ ಸ್ಮಶಾನ ಶಾಂತತೆ ನನ್ನನ್ನು ತಿನ್ನಲಿಕ್ಕೆ ಬಂದಂತೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾತಾಡು, ಏನನ್ನಾದರೂ ಮಾತಾಡು''[18] ಎಂದು ಸಖಿಗೆ ಮೊರೆಯಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ

15. ಅದೇ ಪು.81.
16. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಯಯಾತಿ, ಪು. 92.
17. ಅದೇ ಪು. 84.
18. ಅದೇ ಪು. 78.

ಕಾಮ, ಅಮರತ್ವ, ಸಾವು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ತಳಕು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಮನಸ್ಸು, ಬುದ್ಧಿ, ತರ್ಕ ಹಾಗೂ ಭಾವಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಹಾಕಿವೆ.

'ಯಯಾತಿ' ಕಾರ್ನಾಡರ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ತಾನೊಬ್ಬ ಪ್ರಥಮ ದರ್ಜೆಯ ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ಬೆಳೆಯಬಲ್ಲೆ ಎಂಬ ಭರವಸೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವರು ಮೂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಈ ನಾಟಕದ ಸಾಧನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಬರೆದಂತೆ ಈ ನಾಟಕದ ದೋಷಗಳ ಬಗೆಗೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕದ ದರ್ಶನದ ಅಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಇದು ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕವೆಂಬ ಒಂದೇ ಕಾರಣ ಸಾಕಾಗಲಾರದು. ಕಾರ್ನಾಡರ ವಿಚಾರ ಧಾರೆ, ಬದುಕು ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಅವರ ಧೋರಣೆಗಳೂ ಅವರ ದರ್ಶನದ ಅಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಕಾರಣಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದೊಂದು ದೋಷ ಕಾರ್ನಾಡರ ಇತ್ತೀಚೆಗಿನ ನಾಟಕ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ಯಲ್ಲೂ ಸಿಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವದನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತಂದು ಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ತುಘಲಕ :

'ತುಘಲಕ' ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ದ್ವಿತೀಯ ನಾಟಕ. 'ಯಯಾತಿ' ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ನಾಟ್ಯೀಕರಿಸಿದರೆ 'ತುಘಲಕ' ಐತಿಹಾಸಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಸಂಘರ್ಷವೊಂದನ್ನು ನಾಟ್ಯೀಕರಿಸಿದೆ. ಗಿರೀಶರ ಈ ನಾಟಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೈಲುಗಲ್ಲು. ಇದು ಕಾರ್ನಾಡರನ್ನು ಒಬ್ಬ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ನಾಟಕಕಾರನನ್ನಾಗಿಸಿತಲ್ಲದೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಹಾಗೂ ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಈ ನಾಟಕದ ಬಗೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಮರ್ಶೆ ಬಂದಿದೆಯಾದರೂ 'ತುಘಲಕ' ನಾಟಕದ ಅಧ್ಯಯನ ಒಳಗೊಳ್ಳದೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಅಧ್ಯಯನ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳದು. ಈ ನಾಟಕದ ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಹಿರಿಯ ಲೇಖಕರಮಾತುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುವಂತೆ ಕಾಣುವ ಅಳುಕು ಇದ್ದರೂ ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದು ಅಧ್ಯಯನದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ.

ಮಧ್ಯಯುಗದ ದೆಹಲಿ ಸುಲ್ತಾನ ಮಹಮ್ಮದ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ. ಅವನು ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನೋ ಪ್ರತಿನಾಯಕನೋ ನಿರ್ಧರಿಸುವದು ಕಷ್ಟ. ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯ ಮಹಮ್ಮದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಮಹಮ್ಮದನಂತೆ ಗಂಭೀರವೂ ಆಗಿಲ್ಲ ಪ್ರಬುದ್ಧನೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಹಲವು ವೈರುಧ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿ ಮಾನಸಿಕ ತುಮುಲ, ಕ್ಷೋಭೆಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ. 'ತುಘಲಕ' ನಾಟಕದ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯಿರುವುದು ಮಹಮ್ಮದನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಈ ಪಾತ್ರ ನಾಟಕ ಕಟ್ಟುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಆ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಅಗಾಧ ನಾಟಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅಷ್ಟು ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ (26) ಮೆರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಮಹಮ್ಮದ 'ತುಘಲಕ' ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇಡೀ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವನೇ ವ್ಯಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಹಮ್ಮದನ ದುರಂತವಿರುವುದು ಅವನ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ. ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ ಆದರ್ಶವೊಂದನ್ನು ವಾಸ್ತವೀಕರಿಸಲು ಹೊರಟದ್ದು, ಮಹಮ್ಮದ ಮಾಡುವ ದೊಡ್ಡ ತಪ್ಪು. ಮಹಮ್ಮದನಿಗೆ ಕೇವಲ ಎರಡು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಪ್ರಜೆಯ ಹಿತಚಿಂತಕ ರಾಜನಾಗಬೇಕು ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರಜಾಹಂತಕನಾಗಬೇಕು. ಯಾವಾಗ ಅವನು ಪ್ರಜೆಗಳ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಲು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೋ ಆವಾಗ ಅವನು ರಕ್ತಪಿಪಾಸಿಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಮಹಮ್ಮದನ ಬುದ್ಧಿಗಿರುವ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆ, ಅಥವಾ ಕನಿಷ್ಠತೆ ಇದಾಗಿದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಬುದ್ಧಿಯ ಸರಿಯಾದ ಬಳಕೆಯಾಗದಿದ್ದರೆ ಅದರಿಂದುಂಟಾಗುವ ದುರಂತದ ಭಯಾನಕತೆಯ ಅಂದಾಜು ಯಾರಿಂದಲೂ ಆಗದು. ಆದರೆ ಮಹಮ್ಮದ, ದೆಹಲಿಯ ಸುಲ್ತಾನ, ಭರತಖಂಡದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ದೊರೆ. ಅವನ ದುರಂತ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದುದಲ್ಲ ಸಾಮುದಾಯಿಕವಾದುದು.

ಮಹಮ್ಮದ ಅತ್ಯಂತ ಆದರ್ಶವಾದ ದೊರೆಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಹಿಂದೂ ಮುಸ್ಲಿಂರ ಮಧ್ಯ ಮಧುರ ಬಾಂಧವ್ಯ ಉಂಟುಮಾಡಲು ಅವನು ಹೆಣಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರಿಗಳಿಂದ ಆದ ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ತುಘಲಕ ವಿಷ್ಣುಪ್ರಸಾದ ಎಂಬ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಿಗೆ ಆತನ ಭೂಮಿಯನ್ನೂ ಐದು ನೂರು ದಿನಾರುಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ನಾಗರಿಕ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ನೌಕರಿಯನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮಹಮ್ಮದನ ಆದರ್ಶದ ದುರುಪಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಝೀಝ ಎಂಬ ಮುಸ್ಲಿಂ ಮಹಮ್ಮದನ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಹಾಳುಗೆಡುವುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಹಮ್ಮದನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸರಿಸಮಾನವಾದ ಪಾತ್ರವೆಂದರೆ ಅಝೀಝನದೇ. ಇಬ್ಬರೂ ಸಮಾನ ರೇಖೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬೆಳೆದು ಬರುತ್ತಾರೆ.

ಮಹಮ್ಮದನ ಸುಧಾರಣೆಗಳು, ಅದರಲ್ಲೂ ಹಿಂದೂಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಅವನ ಧೋರಣೆ, ಮತಾಂಧ ಮುಸ್ಲಿಂರ ಕೋಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಮಹಮ್ಮದ ಮುಸ್ಲಿಂ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನಾದರೂ ಧರ್ಮಗುರುಗಳ ಕೋಪಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮಹಮ್ಮದ ಒಂದು ಸಲ ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗೆ ನಿಲುಕುವ ರಾಜನಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬಾರಿ ಕಠೋರ ಹೃದಯದ ನಿಷ್ಠುರ ದುಷ್ಟರಾಜನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಶೇಖ್ ಇಮಾಮುದ್ದೀನ ಮಹಮ್ಮದನನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಹಳೆಯ ಸ್ನೇಹಿತ ಆಯಿನೇ ಉಲ್ಮುಲ್ಕ ದೆಹಲಿಯ ಮೇಲೆ ದಂಡೆತ್ತಿ ಬರುವ ಸಮಾಚಾರ ತಿಳಿದ ಮಹಮ್ಮದ, ತನ್ನ ಕಾರ್ಯ ವೈಖರಿಯನ್ನು ಖಂಡಿಸಲು, ದುರಾಡಳಿತದ ಬಗೆಗೆ ಜನರಿಗೆ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಡಲು, ಇಸ್ಲಾಂಗೆ ತಾನು ಮಾಡಿದ ದ್ರೋಹದ ಕುರಿತು ಜನರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಲು ಬಂದ ಇಮಾಮುದ್ದೀನರನ್ನು ಪುಸಲಾಯಿಸಿ, ಅವರನ್ನು

ದಂಡನಾಯಕರನ್ನಾಗಿಸಿ ಆಯಿನೇ ಉಲ್ಮುಲ್ಕನೊಂದಿಗೆ ಒಪ್ಪಂದ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಧಕ್ಕೆ ಕಳಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಅಲ್ಲಿ ಅವನ ಕೊಲೆಯಾಗುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಮುಹಮ್ಮದ ದೆಹಲಿ ಅಮೀರರನ್ನು ವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹೊರಗಿನವನಾದ ಶಹಾಬುದ್ದೀನನನ್ನು ದೆಹಲಿಯ ಆಡಳಿತವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನಿಯಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನೊಂದಿಗೆ ರತನಸಿಂಗ್ ಎಂಬ ಹಿಂದೂ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಶಹಾಬುದ್ದೀನನ ತಂದೆಯಿಂದ ರತನಸಿಂಗನ ತಂದೆಗೆ ಆದ ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ಶಹಾಬುದ್ದೀನ ರತನ ಸಿಂಗನನ್ನು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ತಮ್ಮನಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಶಹಾಬುದ್ದೀನ ದೆಹಲಿಯ ಅಮೀರರು ಹೂಡಿದ ಕುತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ರತನ ಸಿಂಗನ ಒತ್ತಾಸೆಯ ಮೇರೆಗೆ ಭಾಗಿಯಾಗಿ ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸುಲ್ತಾನನ ಹತ್ಯೆ ಮಾಡಲು ಸಂಚು ಹೂಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ರತನಸಿಂಗ ತನ್ನ ತಂದೆಗೆ ಆದ ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಶಹಾಬುದ್ದೀನನ ಮೇಲೆ ಹಗೆ ಸಾಧಿಸಲು ಈ ಕುತಂತ್ರದ ಬಗೆಗೆ ಸುಲ್ತಾನನಿಗೆ ಮಾಹಿತಿ ಒದಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಹಮ್ಮದ ಶಹಾಬುದ್ದೀನನನ್ನು ಇರಿದು ಸಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೊಂದ ಸುಲ್ತಾನ ಬರಾನಿಗೆ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. "........ ಹೀಗೇಕೆ ಆಗಬೇಕು. ಬರನಿ ? ನಾನು ನಂಬಿದವರ ಹೆಸರೇ ಏಕೆ ರಾಜದ್ರೋಹಿಗಳೆಂದು ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಹೋಗಬೇಕು ? ಬರನಿ, ಕೊನೆಗೂ ನನ್ನ ಆಡಳಿತ ಇರುಳನ್ನು ಬಗೆದು, ಬೆದರಿಸಿ ಇಲ್ಲವಾಗುವ ಚೀತ್ಕಾರ ಮಾತ್ರ ಆಗಬೇಕೇ ? "[19] ಆದರೆ ಮುಹಮ್ಮದ ಈ ಕೊಲೆಗೆ ರಾಜಕೀಯ ಬಣ್ಣ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನೊಬ್ಬ ಕುಶಲ ರಾಜಕಾರಣಿ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಘಟನೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ನಡೆಯಿಸದಿರಲು ಮುಹಮ್ಮದ ಆಜ್ಞೆ ಹೊರಡಿಸುತ್ತಾನಲ್ಲದೆ ರಾಜಧಾನಿಯನ್ನು ದೆ ಹಲಿಯಿಂದ ದೌಲತ್ತಾಬಾದಕ್ಕೆ ವರ್ಗಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ.

ದೆಹಲಿಯ ನಗರವೇ ಗುಳೆ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ದೆಹಲಿಯಿಂದ ದೌಲತ್ತಾಬಾದಕ್ಕೆ ಜನರು ಯಾತ್ರೆ ಹೊರಟಾಗ ಮಾರ್ಗ ಮಧ್ಯ ಅವರು ಬಹಳಷ್ಟು ಸಂಕಷ್ಟ, ಸಾವು, ನೋವುಗಳಿಗೆ ತುತ್ತಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅಝೀಝ ಜನರ ಸುಲಿಗೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮುಹಮ್ಮದನ ಎಲ್ಲ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಆ ಮೂಲಕ ಹಾಳುಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಮುಹಮ್ಮದನ ಮಲತಾಯಿ ಅವನ ರಾಜಕೀಯ ಸಲಹೆಗಾರ ನಜೀಬನ ಮೇಲೆ ಸಂಶಯ ತಾಳುತ್ತಾಳೆ. ಮುಹಮ್ಮದ ದುರಾಡಳಿತಕ್ಕೆ ನಜೀಬನೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಆಕೆ ಅವನನ್ನು ಕೊಲೆ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ನಜೀಬನ ಕೊಲೆಯಿಂದ ಮುಹಮ್ಮದ ರೋಷಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮಲತಾಯಿಯ ಈ ಕೃತ್ಯಕ್ಕೆ ರಾಜಕೀಯ ಕಾರಣಗಳಿರಬಹುದೆಂದು ಆಕೆಗೆ ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆಕೊಟ್ಟು ಕೊಲ್ಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಹಮ್ಮದನ ಮಲತಾಯಿ ಅವನ ಮಲಪ್ರಜ್ಞೆಯಿದ್ದ ಹಾಗೆ. ಮುಹಮ್ಮದ ಮಾಡುವ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನೇ ಆಕೆ ಎತ್ತಿತೋರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದ್ದರಿಂದ

19. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ, ತುಘಲಕ್, ಪುಗ್ರಮಾ. 48.

ಮಲತಾಯಿಯನ್ನು ಕೊಂದು ಮಹಮ್ಮದ ತನ್ನ ಮಲಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸುಮ್ಮನಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಈ ರೀತಿಯ ಘಟನೆಗಳು ಜರುಗುತ್ತಿವೆ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣ ತಿಳಿಯದೇ ಮಹಮ್ಮದ ನೊಂದು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆತ ತಿರುಗಿ ದೈವಕ್ಕೆ ಮೊರೆ ಇಡುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಮ್ಮದನ ಸೋಲು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ''ದೇವರೆ, ನನ್ನ ಕೈ ಬಿಡಬೇಡ, ದೇವರೇ. ನನ್ನ ತೊಗಲಿಗೆ ಬಣ್ಣ ಕೊಟ್ಟ ರಕ್ತದಲ್ಲಿ ನನ್ನದೆಷ್ಟು ಇನ್ನೊಬ್ಬರದೆಷ್ಟು ತಿಳಿಯದೆ ಹುರುಳಾಗಿದ್ದೇನೆ. ನಿನ್ನ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರಟ ನಾನು, ಹೀಗೆ ಏತಕ್ಕೆ ಬತ್ತಲೆಯಾಗಿ ಮರುಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಲೆಯಬೇಕು? ನಿನ್ನ ಕರುಣೆಯಿಂದ ನನ್ನನ್ನು ಹೊಚ್ಚು ದೇವರೇ. ನಿನ್ನ ಆಸರೆಯನ್ನರಸಿ ಬಂದವನು ಹಂದಿಯಂತೆ ಕೊಳೆಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನನ್ನು ಹಿಡಿದೆತ್ತು. ಹಸನಗೊಳಿಸು. ನೆತ್ತರು ತುಂಬಿದ ಬೆರಳುಗಳಿಂದ ನಿನ್ನ ರಾಜವಸ್ತ್ರದ ಅಂಚನ್ನು ಜಗ್ಗಿ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ, ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಕರುಣೆ ತೋರಿಸು .... ನನಗೀಗ ನೀನೇ ಗತಿ, ದೇವರೇ, ನೀನೇ, ನೀನೇ ....''[20]

ಹೀಗೆ ದೈವಕ್ಕೆ ಮೊರೆಯಿಟ್ಟ ಮಹಮ್ಮದ ತನ್ನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯನ್ನು ಶುರುಮಾಡಲು ಆದೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಖಲೀಫ್ ಘೀಯಾಸುಟ್ಟೀನರನ್ನು ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಆಮಂತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಝೀಝ ಘಿಯಾಸುದ್ದೀನನ್ನು ಕೊಂದು ಅವನ ವೇಷ ತೊಟ್ಟು ತಾನೇ ಧರ್ಮಗುರುವಾಗಿ ಬಂದು ಮಹಮ್ಮದನನ್ನು ಸಂಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಂಚನೆ ಸುಲ್ತಾನನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ತಾನು ಎಂಥ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಅಝೀಝನಿಗೆ ಕೊಡಬಹುದು ಎಂದು ಕೇಳಿದಾಗ ಅಝೀಝ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

''ನನಗೆ ನಿಮ್ಮ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಪ್ರಾಂತದ ಮುಖ್ಯ ಅಧಿಕಾರಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿರಿ, ಸ್ವಾಮಿ''[21] ಇದನ್ನು ಕೇಳಿದ ಮೇಲೆ ಮಹಮ್ಮದ ಕೋಪಿಸದೆ ಅವನನ್ನು ಪುನಃ ಅಧಿಕಾರಿಯನ್ನಾಗಿ ನಿಯಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಬರಾನಿಗೆ ಮಹಮ್ಮದನ ಈ ನೀತಿ ಸರಿಕಾಣಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನೂ ಇತಿಹಾಸವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಮಹಮ್ಮದ ಪುನಃ ತಾನು ರಾಜಧಾನಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವುದಾಗಿ ಬರಾನಿಗೆ ತಿಳಿಸಿದಾಗ ಬರಾನಿ ಸುಲ್ತಾನನ ತರ್ಕವನ್ನು ತಿಳಿಯದೇ ದೂರಹೋಗಲು ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತಾನೆ. ಹೊರಟು ಹೋಗಲಿರುವ ಬರಾನಿಗೆ ಮಹಮ್ಮದ ದೀನವಾಗಿ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ''........... ಐದು ವರುಷ ನನ್ನ ಸಮೀಪ ಸುಳಿಯದ ನಿದ್ರೆ ಈಗೊಮ್ಮೆಲೆ ಬಡಿದಿದೆ. ನೀನು ಹೋಗುವುದಿದ್ದರೆ ಹೋಗು, ಬರನಿ, ಮರಳಿ ಬೀಳ್ಕೊಡುವುದೇಕೆ ? ಆದರೆ ಹೋಗುವ ಮೊದಲು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗಾಗಿ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿ ಹೋಗು.''[22]

20. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ತುಘಲಕ್, 75.
21. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ತುಘಲಕ ಪುಟ ಸಂ. 91.
22. ಅದೇ ಪು. 95.

ಮಹಮ್ಮದ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಏನೂ ಹೇಳಿದಂತಾಗದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಮಹಮ್ಮದನ ಸಮ ಸಮವಾಗಿ ಹಲವಾರು ಪಾತ್ರಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಹಮ್ಮದನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಭಾಗಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಸುಲ್ತಾನನ ಒಂದೊಂದು ಭಾವ ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತದೆ. ಮಹಮ್ಮದನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ ಪಾತ್ರವೆಂದರೆ ಅಝೀಝನದು. ಅಝೀಝ ಮಾಡಿದ್ದ ಅಪರಾಧಗಳಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಕಠಿಣ ಶಿಕ್ಷೆ ಮಹಮ್ಮದ ಕೊಡಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವನು ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಝೀಝನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ಕೊಟ್ಟರೆ ತನಗೂ ಶಿಕ್ಷೆ ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡಂತೆಯೇ. ಮಹಮ್ಮದನ ದಾರ್ಷ್ಟ್ಯ, ಹತ್ಯೆ, ಧರ್ಮ ಘಾತಕ ಕೃತ್ಯ, ಹಿಂಸಾರತಿ ದುರಾಡಳಿತಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಬದುಕಿ ತೋರಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ಅವನ ತರ್ಕಶುದ್ಧ ನ್ಯಾಯ, ಜೀವನಕಳೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕ್ರಾಂತಿ, ಸಹಾನುಭೂತಿ, ಕರುಣೆ, ಪ್ರಗತಿಪರ ಧೋರಣೆ, ಧಾರ್ಮಿಕ ನಂಬಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಪಾತ್ರಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ''ಇದೇ ಈಗ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ ಆದರೆ ತುಟಿಗಳ ಮೇಲೆ ಕಲಿತ ಶಬ್ದಗಳೇ ಪುಟಿಯುತ್ತಿದ್ದವು ಹೊರತು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಮಾರ್ದನಿ ಏಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ'' ಎಂಬ ಮಹಮ್ಮದನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ 'ತುಘಲಕ' ಕಾರ್ನಾಡರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಅವರೇ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೀರಿಸುವಂಥ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ.

ಹಯವದನ :

'ಹಯವದನ' ಕಾರ್ನಾಡರ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ವಸ್ತು ಸುಂದರವಾಗಿ ನಿರೂಪಣೆಗೊಂಡಿದೆ. ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತು ವಿವಿಧ ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿದೆ. ಹಯವದನದ ಕಥೆ, ಗೊಂಬೆಗಳ ಕಥೆ, ಕಪಿಲ, ದೇವದತ್ತ ಪದ್ಮಿನಿಯರ ಕಥೆ ಇವು ಮೂರು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿ ಒಂದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಪೂರ್ಣನಾಗಬೇಕು ಪರಿಪೂರ್ಣನಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಹಂಬಲ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಪೂರ್ಣತೆ ಸಾಧಿಸಲು ಏನು ಮಾಡಬೇಕು ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಮಹತ್ವದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆ ಕಪಿಲ, ದೇವದತ್ತ ಹಾಗೂ ಪದ್ಮಿನಿಯರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ.

ಕಪಿಲ ಮತ್ತು ದೇವದತ್ತ ಪ್ರಾಣ ಸ್ನೇಹಿತರು. ಆದರೆ ಕಪಿಲ ಕುಸ್ತಿ, ವ್ಯಾಯಮ ಮಾಡಿ ಮೈಯನ್ನು ದಷ್ಟಪುಷ್ಟ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ದೇವದತ್ತ ಶ್ರೀಮಂತರ ಕುವರ. ಕವಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ವಿಪ್ರವರ್ಯರಾದ ವಿದ್ಯಾಸಾಗರರ ಪುತ್ರ ದೇವದತ್ತ. ಧರ್ಮಪುರದ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯಾಪಾರಿಯ ಮಗಳಾದ ಪದ್ಮಿನಿಯಲ್ಲಿ ದೇವದತ್ತ

ಅನುರಾಗ ತಾಳುತ್ತಾನೆ. ಕಪಿಲನ ಮಧ್ಯಸ್ಥಿಕೆಯಿಂದ ಆಕೆಯನ್ನು ವಿವಾಹವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮಹಾಕಾಲಿಯ ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ದೇವದತ್ತ ಈ ದೇವಿಗೆ ತನ್ನ ಶಿರವನ್ನೇ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನಾಗಿ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಬಂದ ಕಪಿಲ ತಾನೂ ಶಿರಚ್ಛೇದ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಎರಡೂ ಶವಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿದ ಪದ್ಮಿನಿ ತನ್ನ ಪ್ರಾಣ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಾಗ ದೇವಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಳಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಪುನಃ ಜೀವ ಕೊಡುವುದಾಗಿ ಅಭಯ ನೀಡುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಗಡಿಬಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಪದ್ಮಿನಿ ಕಪಿಲನ ಮುಂಡಕ್ಕೆ ದೇವದತ್ತನ ಶಿರವನ್ನು ದೇವದತ್ತನ ಮುಂಡಕ್ಕೆ ಕಪಿಲನ ತಲೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಪದ್ಮಿನಿ ಯಾರ ಮಡದಿ ಎನ್ನುವುದು ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ತಲೆ ಶ್ರೇಷ್ಠವೋ ಮೈ ಶ್ರೇಷ್ಠವೋ ಎಂಬ ವಾಗ್ವಾದದಲ್ಲಿ ತಲೆಯೇ ಜಯಿಸುತ್ತದೆ. ಕಪಿಲನ ಮೈ ದೇವದತ್ತನ ತಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಪದ್ಮಿನಿ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ದೇವದತ್ತನ ಮೈ ಹೊತ್ತ ಕಪಿಲ ಪದ್ಮಿನಿ ತನ್ನ ಮಡದಿ ಎಂದು ಸಾಧಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಪದ್ಮಿನಿ, ದೇವದತ್ತ ಇಬ್ಬರೂ ಅವನನ್ನು ದೂಷಿಸಿ ನಿಕಾರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪದ್ಮಿನಿ ಕಪಿಲನ ಬಲಿಷ್ಠ ತೋಳುಗಳಲ್ಲಿ, ಬಿರುಸಾದ ಎದೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾಳೆ. ''....... ಚೈತನ್ಯದ ಜಲಪಾತ! ಮೈ ಮಾತ್ರ ಎಂಥ ಮೈ. ಬೆನ್ನಲ್ಲಿ ಸರೋವರದ ತರಂಗಗಳ ಹಾಗೆ ಸ್ನಾಯು ಕುಣೀತವೆ, ಇಷ್ಟು ಹರವಾದ ಬೆನ್ನಿಗೆ ಎಷ್ಟು ತೆಳುವಾದ ಸೊಂಟ, ನೋಡಿದರೆ ಮೈನವಿರೇಳುತ್ತದೆ.''[23] ಎನ್ನುವ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಕಪಿಲ ಪದ್ಮಿನಿ ತನಗೆ ಸೇರಿದವಳು ಎಂದು ಪಟ್ಟು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ವಾದ ಹೀಗಿದೆ. 'ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಪದ್ಮಿನಿ ಯಾರ ಹೆಂಡತಿ ಅನ್ನೋದು. ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಕೈ ಇದು. ಅವಳ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಸಾರ ಮಾಡಿದ ಮೈ ಇದು ಅವಳ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿರೋ ಮಗು ಕೂಡ ಈ ದೇಹದ್ದೇ!''[24]

ಆದರೆ ಕಪಿಲನ ಈ ವಾದ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ ಆಕೆ ದೇವದತ್ತನೊಂದಿಗೆ ಹೊರಟು ನಿಂತಾಗ ಕಪಿಲ ಅನ್ನುತ್ತಾನೆ. ''ನಿನ್ನ ಮನಸ್ಸು ತಿಳೀತದೆ ನನಗೆ. ನಿನಗೆ ದೇವದತ್ತನ ಬುದ್ಧಿವಂತ ತಲೆಬೇಕು. ಕಪಿಲನ ಶಕ್ತಿವಂತ ಮೈ ಬೇಕು.''[25] ಆದರೆ ದೇವದತ್ತನೊಂದಿಗೆ ಹೊರಟು ನಿಂತ ಪದ್ಮಿನಿ ಕಪಿನಲ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಂತೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ''ನೊಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಡ, ಕಪಿಲ ಮತ್ತೆ ಭೆಟ್ಟಿಯಾಗುತೀ ತಾನೇ. ನಾನು ದೇವದತ್ತನ ಜೊತೆಗೆ ಹೋಗೋದು ನನ್ನ ಧರ್ಮ. ಆದರೆ ನಾನು ಹೋದರೂ ನಿನ್ನ ಮೈಯ ಜೊತೆಗೇ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಅನ್ನೋದರ ನೆನಪಾದರೂ ನಿನಗೆ ನೆಮ್ಮದಿ ಕೊಡಲಿ''[26]

---

23. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಹಯವದನ ಪುಟ ಸಂ. 29.
24. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಹಯವದನ ಪುಟ ಸಂ. 59.
25. ಅದೇ ಪು. 58
26. ಅದೇ ಪು. 65

ಪದ್ಮಿನಿ ಒಂದು ಸಲ ತನ್ನ ಮಗುವಿನೊಂದಿಗೆ ಕಪಿಲ ವಾಸಿಸುವ ಅರಣ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಅವನೊಂದಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ದಿನ ಇದ್ದು ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಪದ್ಮಿನಿ ಕಪಿಲನನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾಳೆ. ದೇವದತ್ತನೂ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ಉಳಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಪದ್ಮಿನಿಯೊಂದಿಗೆ ಸುಖದಿಂದ ಬದುಕಬಹುದು ಎಂದುಕೊಂಡು ಕಪಿಲ ದೇವದತ್ತ ಇಬ್ಬರೂ ಖಡ್ಗದಿಂದ ಯುದ್ಧ ಮಾಡಿ ಸತ್ತು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಭಾಗವತನ ಕೈಗೆ ಮಗುವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಪದ್ಮಿನಿ ಅವರಿಬ್ಬರ ಶವಗಳೊಂದಿಗೆ ಸತಿ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಪದ್ಮಿನಿ ತನ್ನ ಮಗು ಐದು ವರ್ಷದ ಬಾಲಕನಾಗುವವರೆಗೆ ಕಪಿಲನ ಮಿತ್ರ ಶಬರರ ಹತ್ತಿರವೂ ಆ ಮೇಲೆ ಧರ್ಮಪುರದ ವಿಪ್ರವರ್ಯ ವಿದ್ಯಾ ಸಾಗರರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸುವಂತೆ ಭಾಗವತರನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

ಹಯವದನ ಕಾರ್ನಾಡರ ಸಶಕ್ತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡ್ ಈ ನಾಟಕದ ಕಥಾ ವಸ್ತು ಸರಳವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರೂಪಣೆಯಾಗಲು ಪೂರಕವಾದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ನಾಗಮಂಡಲ'ದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ದೋಷಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕಕಾರರು ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲೂ ಯಾವ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ನಾಟಕ ಪೂರೈಸುವುದೇ 'ಹಯವದನ'ದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ.

ಕಪಿಲ, ದೇವದತ್ತ ಹಾಗೂ ಪದ್ಮಿನಿ ಸಹಜವಾಗಿರಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೂರೂ ಜನರಲ್ಲಿ ಕಪಿಲ ಹೆಚ್ಚು ಸಹಜವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಪದ್ಮಿನಿಯೇ ನೇರವಾದ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ದೇವದತ್ತನನ್ನು ಲಗ್ನವಾದ ಆಕೆ ಕಪಿಲನೊಂದಿಗೆ ಇರಲೂ ಬಯಸುತ್ತಾಳೆ. ಮಹಾಕಾಳಿಯ ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಕಪಿಲ, ದೇವದತ್ತರ ತಲೆಗಳನ್ನು ಅದಲು ಬದಲು ಮಾಡುವುದರ ಹಿಂದೆ ಯಾವುದೋ ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಪದ್ಮಿನಿ ಕಪಿಲನ ಮೈ ಹೊಂದಿದ ದೇವದತ್ತನ ತಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಹೊರಟು ಹೋಗಲು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಕಪಿಲನ ಮೈ ಸುಖ ಅನುಭವಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಪಿಲನ ವಾದವನ್ನು ಆಕೆ ತಳ್ಳಿ ಹಾಕುತ್ತಾಳೆ. ಪದ್ಮಿನಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾದದ್ದು, ಮೈಸುಖ ಕೊಟ್ಟು ತಿರುಗಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದು ದೇವದತ್ತನ ಮೈ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಪದ್ಮಿನಿ ತನಗೆ ಸೇರಿದವಳೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಬಿಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಸಿಕ್ಕ ಮೈಯನ್ನು ಪದ್ಮಿನಿ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಯಾವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಥವಾ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಅಡತಡೆಗಳಿರದೆ ಕಪಿಲನ ಮೈಯೊಂದಿಗೆ ಚೆಲ್ಲಾಟವಾಡಬಹುದು ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ಘಟನೆಯಿಂದ ಘಾಸಿಗೊಂಡ ಕಪಿಲ ಎಲ್ಲರನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಕಾಡು ಸೇರಿ ದೇವದತ್ತನ ಮೈಗೆ ಕಠಿಣ ಶ್ರಮಕೊಟ್ಟು ಅದನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇತ್ತ ದೇವದತ್ತ ವ್ಯಾಯಾಮ ಮಾಡದೆ ಕಪಿಲನ ಮೈಯನ್ನು ತನ್ನ ಮೈಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ದೇವದತ್ತನ ಬಿಗಿ ಅಪ್ಪುಗೆ ಸಡಿಲವಾದಾಗ ಶರೀರದ

ಕಾಡುತನ, ಒರಟುತನ ಇಲ್ಲವಾದಾಗ ಪದ್ಮಿನಿ ಕಪಿಲನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಕಾಡಿಗೆ ಬಂದು ಕಪಿಲನೇ ತನ್ನ ಪತಿ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾಳೆ. ''ನಿನ್ನ ಮೈ ಯಾವುದೋ ನದಿಯಲ್ಲಿ ಮಿಂದು, ನಲಿದು, ಸುಖ ಪಟ್ಟಿತು. ಆ ನದಿ ಯಾವುದು, ಆ ಈಸು ಯಾವುದು ತಲೆಗೆ ತಿಳಿಯೋದು ಬೇಡೇನು ? ನಿನ್ನ ತಲೆ ಆ ನದಿಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಬೇಕು. ಆ ಪ್ರವಾಹ ನಿನ್ನ ಕೂದಲನ್ನು ಆಡಿಸಬೇಕು. ಕಿವಿ ಮೂಗಿನಲ್ಲಿ ನಾಲಿಗೆ ಓಡಿಸಬೇಕು. ಮುಖವನ್ನು ತನ್ನೆದೆಗೆ ಅದುಮಿ ಹಿಡಿಯಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಅಪೂರ್ಣ ನೀನು.''[27] ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪದ್ಮಿನಿ ಕಪಿಲನ ಮೈಸುಖ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಕಾರಣ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಕಪಿಲ ಶರೀರವನ್ನು ದುಡಿಸಿ ದುಡಿಸಿ ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆಕೆಗೆ ಇದರ ಆಕರ್ಷಣೆ ಈಗ ಮೊದಲಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಪಿಲನ ಶರೀರದ ಕಾವನ್ನು ಆಕೆ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಅಲ್ಲದೆ ದೇವದತ್ತ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಕಪಿಲನ ಮೈ ತನ್ನ ಗಡಸುತನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಕಪಿಲ ತನ್ನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಮರೆತು ಅರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಪದ್ಮಿನಿ ಬಂದು ಅವನಿಗೆ ಅದನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಕಪಿಲನಿಗೆ ಇದರ ಅರಿವು ಇದೆ. ಅವನು ಅದನ್ನು ಎಂದೂ ಮರೆತಿಲ್ಲ. ಇದು ಅವನ ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ''ಮೈಯನ್ನು ಎಷ್ಟು ಬಗ್ಗಿಸಿದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ್ದ ನೆನಪು ಅಳಿಸಿ ಹೋಗುವದಿಲ್ಲ. ಆಶ್ಚರ್ಯ ಎನಿಸತದಲ್ಲ ? ಆದರೆ ಮೆದುಳಿಗೆ ನೆನಪು ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ತೊಗಲಿನಲ್ಲೂ ನೆನಪು ಇರತದೆ ಗೊತ್ತದೇನು? ''[28]

ಕಪಿಲ ಮತ್ತು ದೇವದತ್ತರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಪದ್ಮಿನಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದಾಗ ಇಬ್ಬರೂ ಆಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಬದುಕು ಮಾಡಲಾರದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಪದ್ಮಿನಿ ಸುಮ್ಮನಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಅವರು ಯುದ್ಧಮಾಡಿ ಹತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರೊಂದಿಗೆ ಪದ್ಮಿನಿಯೂ ಚಿತೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಆದರೆ ಕೊನೆಗೆ ಯಾರು ಪೂರ್ಣತ್ವ ಸಾಧಿಸಿದರು ? ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮೂರೂ ಜನ ಪೂರ್ಣರಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಅಪೂರ್ಣರೆ. ಕಪಿಲನ ಮೈ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ದೇವದತ್ತನ ತಲೆ ಅವನ ಕಾಡುತನ, ಒರಟುತನಗಳ ಅನುಭವ ಪಡೆದುಕೊಂಡಂತೆ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನೂ ನೀಗಿಸುತ್ತದೆ. ದೇವದತ್ತನ ಮೈ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಕಪಿಲನ ತಲೆ ಪದ್ಮಿನಿಯೊಂದಿಗೆ ಲೈಂಗಿಕ ತೃಪ್ತಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಧನ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪದ್ಮಿನಿ ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಸುಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೂ ಯಾರ ತಲೆ ಯಾರ ಮೈ ಪದ್ಮಿನಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ತಿಳಿಯದೇ ಇಬ್ಬರೂ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಕಪಿಲನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ''ಕಳೆದು ಹೋದ ಒಂದು ಇಡೀ ಜಗತ್ತು ಈ ತೊಗಲಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದೆ ಅನ್ನೋದೆಷ್ಟು ನಿಜ .... ಯಾರನ್ನೋ ಮುಟ್ಟಿದ ನೆನಪು, ಯಾರನ್ನೋ ತೋಳಿನಲ್ಲಿ ತೂಗಿದ ನೆನಪು, ಯಾರನ್ನೋ ಮೈಗೆ ಬಿಗಿದ ನೆನಪು.

27. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಹಯವದನ ಪು. 86
28. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಹಯವದನ ಪು.89

ಆದರೆ ಆ ಅನುಭವ ಬಂದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ಮೈಗೆ ಈ ತಲೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ತಲೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಅದರ ಅರ್ಥ ಆಗೋದಿಲ್ಲ. ಏನೂ ತಿಳಿಯೋದಿಲ್ಲ. ಮೈ ಆ ಸ್ಪರ್ಶ ನೆನಸಿ ಆ ಅನುಭವ ಮತ್ತೆ ಬಾಳಿ ಪ್ರಜ್ವಲಿತವಾಗಿ ಉರೀತದೆ. ಆದರೆ ತಲೆ ಪರಕೀಯನ ಹಾಗೆ ನೋಡತಿರತದೆ.''[29]

ಆದರೆ ಬದುಕಿದ್ದಾಗ ಬಗೆಹರಿಯದ ಸಮಸ್ಯೆ ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಪರಿಹಾರ ಕಂಡುಕೊಂಡೀತು ? ಮನುಷ್ಯ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾರ ಎನ್ನುವ ಧ್ವನಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಇಂಥದನ್ನು ಬಯಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಇದು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಲೇಖಕರ ಧೋರಣೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ.

ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ವಿಘ್ನೇಶ್ವರನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕೊಂಡಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಹಯವದನ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಶರೀರ ಮತ್ತು ಕುದುರೆಯ ಮುಖ ಹಯವದನ ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ಇತ್ತ ಪೂರ್ಣ ಮನುಷ್ಯನೂ ಆಗದೆ ಅತ್ತ ಕುದುರೆಯೂ ಆಗದೆ ತ್ರಿಶಂಕು ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಹಯವದನ ಇದ್ದಾನೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಪುನಃ ಹಯವದನ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಮನುಷ್ಯ ಮುಖ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಪೂರ್ಣ ಕುದುರೆಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹಯವದನ ನೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಮಗ ಹಯವದನನಿಗೆ ನಗಲು ಕೇಳಿಕೊಂಡಾಗ ಅವನು ನಗುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಅವನು ಮನುಷ್ಯ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಪೂರ್ಣಾಂಗನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹಯವದನ ಬದುಕಿಯೂ ಪೂರ್ಣಾಂಗನಾದರೆ ಕಪಿಲ, ದೇವದತ್ತರು ಸತ್ತೂ ಪೂರ್ಣಾಂಗರಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಮನುಷ್ಯನ ಈ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಲೇವಡಿ ಮಾಡಲೆಂದೇ ಹಯವದನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಮಹತ್ವ ತಿಳಿಯದ ಹೊರತು 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕದ ಕುರಿತಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಪೂರ್ಣವಾಗಲಾರದು. ಇಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಪದ್ಮಿನಿಯ ಮಾನಸಿಕ ಹೊಯ್ದಾಟದ, ಹೃದಯದ ತಳಮಳಗಳ ರೂಪಕಗಳಾಗಿ ಗೊಂಬೆಗಳು ನಿಂತಿವೆ. ದೇವದತ್ತನ ಮೈಯಲ್ಲಾಗುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಪದ್ಮಿನಿ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಅವು ಗಮನಿಸುತ್ತವೆ. ಪದ್ಮಿನಿ ದೇವದತ್ತನಿಂದ ಜಾರಿ ಹೋಗಿ ಕಪಿಲನ ಬಾಹುಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿಯಾಗುವುದನ್ನೂ ಅವು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಪದ್ಮಿನಿಯ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಯುವಕನನ್ನು ಗೊಂಬೆಗಳೇ ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚುತ್ತವೆ. ಗೊಂಬೆಗಳು ಹಲವು ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪದ್ಮಿನಿಯ ಮನೆಗೆ ಬಂದಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಮಗು ಹುಟ್ಟಿದ ಮೇಲೆ ದೇವದತ್ತ ಪದ್ಮಿನಿಯರಿಗೆ ಗೊಂಬೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ಲಕ್ಷ

29. ಅದೇ ಪು. 86

ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಗೊಂಬೆಗಳು ದೇವದತ್ತನ ರೂಪಕಗಳಾಗಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಪಿಲನ ಗಡಸುತನ, ಬಿರುಸಿನ ಹಿಡಿತ ಸಡಿಲವಾದಾಗ ಪದ್ಮಿನಿ ದೇವದತ್ತನನ್ನು ತುಚ್ಛೀಕರಿಸಿದಂತೆ ಅಂದಗೆಟ್ಟ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಎಸೆಯಲು ಆದೇಶಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದುವರೆಗೆ ಸುಪ್ತವಾಗಿದ್ದ ಕಪಿಲನ ಬಗೆಗೆ ತೀವ್ರವಾದ ದೈಹಿಕ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಪದ್ಮಿನಿ ಈಗ ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇದನ್ನು ಗೊಂಬೆಗಳೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಗಂಡನನ್ನು ಉಜ್ಜಯಿನಿ ಜಾತ್ರೆಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ ಕೊಟ್ಟು ಪದ್ಮಿನಿ ಕಪಿಲನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಗೊಂಬೆಗಳು ಮಾತನಾಡುವದರಿಂದ ತಮಗೆ ಬಂದೊದಗಿದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಚೀರಾಡುವದರಿಂದ, ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರನ್ನು ದೂಷಿಸುವದರಿಂದ ನಾಟಕದ ನಾಟಕೀಯತೆ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ನಾಟಕದ ಕಥಾ ವಸ್ತು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಯವದನ ಕಾರ್ನಾಡರ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ :

ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ಈ ನಾಟಕ ಅಷ್ಟೇನೂ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುವದರ ಮೂಲಕ ಯಾವ ಸಾಧನೆಯನ್ನೂ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ, 'ಜನ್ನ ಕವಿ ವಿರಚಿತ 'ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆ' ಕಾವ್ಯವು ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ನಾಟಕದ ಈ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆ ಕಾವ್ಯದಿಂದಲೇ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ . ಆದರೆ ಜನ್ನ ಕವಿಗೆ ಆ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸಲು ಮುಖ್ಯ ಧ್ಯೇಯವಿದ್ದಿತು. ನವರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ದುರ್ಗಾಷ್ಟಮಿಗೆ ಮಾರಿಬಲಿ ಕೊಡುವುದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಜೈನರು 'ಜೀವದಯಾಷ್ಟಮಿ' ಎಂಬ ವ್ರತವನ್ನು ಈ ದಿನ ಯಾವ ಬಲಿಯನ್ನೂ ಕೊಡಲು ಬಾರದಂತೆ ಆಚರಣೆಗೆ ತಂದರು. ಗ್ರೀಕ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಆಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದ 'ಕಾರ್ನಿವಲ್ಸ'ವನ್ನು ಕ್ರಿಸ್‌ಮಸ್ಸನ್ನಾಗಿ ಆಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಇದು ಜ್ಞಾಪಕ್ಕೆ ತರುತ್ತದೆ. ಜೈನ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಅಹಿಂಸೆಗೆ ಎಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಸಂಕಲ್ಪ ಹಿಂಸೆ ಕೂಡ ಪಾಪವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೆ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜವನ್ನು ಬಲಿ ಕೊಡಲು ಹೋದಾಗ ಅದು ವಾಸ್ತವ ಹುಂಜವಾಗುತ್ತದೆ. ಜನ್ನ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯ ಅದ್ಭುತವಾಗಿದೆ. ಅವನ ಧ್ಯೇಯವೂ ಉನ್ನತವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು 'ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ'ದಲ್ಲಿ ಹೊಸದನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಮೂಲದಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥಛಾಯೆಗಳನ್ನು ಜನ್ನ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಮನಾದ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ. ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಹಿಂಸೆ ಮತ್ತು ಕಾಮಗಳ ಬಗೆಗೆ ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅಮೃತಮತಿಯ ಹಾದರಕ್ಕೂ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜದ ಬಲಿಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ?

ಜೈನ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಜನ್ನನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಗೊಂಡ ಈ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ ; ಅಹಿಂಸೆ (ಹಿಂಸೆ) ಮತ್ತು ಕಾಮ ಅವರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿವೆ. ಇದನ್ನು

ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. : ''ಗಿರೀಶರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಮ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಭಾವಗಳು ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದೇ ಭಾವದ ಎರಡು ಮುಖ''[30]ಗಳಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಯಾವುದು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಕಾರ್ನಾಡರು ಹುಡುಕಾಟ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. 'ತುಘಲಕ್', 'ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ', 'ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ', 'ಹಯವದನ' ಗಳಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಆದರೆ ''ಇಂಥ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಿಗಾಗಿ ಗಿರೀಶರು ನಾಗಮಂಡಲದವರೆಗೆ ಕಾಯಬೇಕಾಯಿತು.''[31] ಎನ್ನುವುದು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ :

ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ಏಕೈಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಇದಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಯಾಕೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತು ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು 'ಅಂಜು ಮಲ್ಲಿಗೆ' ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕ ಚರ್ಚಿಸುವ ವಿಷಯ ವಿರಿಷ್ಟವೂ ಅಲ್ಲ, ಅದ್ಭುತವೂ ಅಲ್ಲ ; ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಅಥವಾ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾದುದೂ ಅಲ್ಲ. ಅಕ್ಕ ತಮ್ಮನ ಮಧ್ಯ ನಡೆದ ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಪರ್ಕ ಈ ನಾಟಕದ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದೆ. ವ್ಯಭಿಚಾರಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಬಹಿಷ್ಕಾರ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ವ್ಯಭಿಚಾರಕ್ಕೆ ಆತ್ಮ ಸಾಕ್ಷಿಯೂ ಬಹಿಷ್ಕಾರ ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಕಾಮ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆ ಒಂದೇ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ರಕ್ತ ಸಂಬಂಧಿಯೊಂದಿಗೆ ಅದರಲ್ಲೂ ಒಡಹುಟ್ಟಿದವರೊಂದಿಗೆ ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಪರ್ಕವಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಡು ಹಾದರ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನೈತಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಹಿಷ್ಕಾರ ಇದ್ದಂತೆ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಿಯ ಬಹಿಷ್ಕಾರವೂ ಇದೆ. ಪ್ರಾಯ್ಡ್‌ನಂಥ ಮನೋರೋಗಿ ಮನಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಏನೇ ಹೇಳಿರಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ವ್ಯಭಿಚಾರ ಅಸಹಜವಾದುದು ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು. ಯಾವ ನಾಗರಿಕ ಸಮಾಜ ತಾನೆ ಇಂತಹ ವ್ಯಭಿಚಾರವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸೀತು?

'ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ' ಇಂಥ ವ್ಯಭಿಚಾರದ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾಮಿನಿ ತನ್ನ ಸಹೋದರ ಸತೀಶನೊಂದಿಗೆ ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಸತೀಶ ಇನ್ನೂ ಮುಗ್ಧ ಹುಡುಗನಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಆಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಹಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂಬಂಧ ಕೆಲಕಾಲ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಸತೀಶ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಸಲುವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ತಮ್ಮನ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ದೂರವಿರಲು ಬಯಸದ ಯಾಮಿನಿ ತಾನೂ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಸತೀಶ ಆಕೆಯಿಂದ ದೂರವಿರಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆಯೊಂದಿಗಿನ ಸಂಬಂಧ ಕಡಿದು ಹಾಕಿ ಸತೀಶ ಜ್ಯೂಲಿಯಾ ಎಂಬ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು

30. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ, ಪುಟ 386.
31. ಅದೇ ಪು.386

ಸಹಿಸದ ಯಾಮಿನಿ ಆಕೆಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಗೌತಮನನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಡೇವಿಡ್ ಎಂಬ ಲಾರಿ ಡ್ರ್ಯಾಯ್‌ವರ್‌ನೊಂದಿಗೆ ಲೈಂಗಿಕ ತೃಪ್ತಿ ಹೊಂದುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳು ತನ್ನ ಆನಂದಕ್ಕಾಗಿ ಹೀಗೆ ಮಾಡದೇ ಸತೀಶನನ್ನು ಕೆಣಕಲು, ಹಿಂಸಿಸಲು ಹೀಗೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ.

ಯಾಮಿನಿ ತನ್ನ ತಮ್ಮನೊಂದಿಗೆ ತಾನು ಹೊಂದಿದ್ದ ಸಂಬಂಧದ ಗುಟ್ಟನ್ನು ಜ್ಯೂಲಿಯಾಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅದನ್ನು ತಿಳಿದ ಜ್ಯೂಲಿಯಾ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದ ಸುದ್ದಿ ತಿಳಿದಾದ ಮೇಲೆ ಯಾಮಿನಿ ತಾನೇ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ. ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸತೀಶ ಜ್ಯೂಲಿಯಾ ಒಂದಾಗುತ್ತಾರೆ. ಯಾಮಿನಿಗೆ ತಾನು ಮಾಡಿದ್ದು ತಪ್ಪು ಎಂದು ಅನ್ನಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸತೀಶನೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ವ್ಯಭಿಚಾರಕ್ಕೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಮನ್ನಣೆ ತಂದು ಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ಯಾಮಿನಿಯ ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ''ಬಹುಶಃ ಇದು ಎಲ್ಲ ಅಕ್ಕ ತಮ್ಮಂದಿರಲ್ಲಿ ಆಗತಿರಬೇಕು. ನಿನಗೆ ಅಣ್ಣ ತಮ್ಮಂದಿರಿಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ.''[32] ಯಾಮಿನಿ ಇಷ್ಟು ಹೇಳಿದ್ದು ಸಾಲಲಿಲ್ಲ ಎಂಬಂತೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಜ್ಯೂಲಿಯಾನ ಮೂಲಕ ಈ ವ್ಯಭಿಚಾರಕ್ಕೆ ವೈಚಾರಿಕ ಸಮರ್ಥನೆ ಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ''.......... ನಿನ್ನ ಅಕ್ಕ ಆಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಹೆಂಗಸಂತ ನಿನ್ನನ್ನು ಬಯಸಿದಳು ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲೇನು? .... ನನ್ನ ಹಾಗೆ, ... ನನ್ನಷ್ಟೇ ಬಯಸಿದಳು.''[33]

ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಯಾಕೆ ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಿದರು ತಿಳಿಯದು. ಆ ಮೂಲಕ ಅವರು ಎಂಥ ಸಾಧನೆ ಗೈದರು ಎಂದೂ ತಿಳಿಯದು. ಇಂತಹ ಘಟನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಾಟಕ ಬರೆಯಬಾರದು ಎಂದರ್ಥ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದರ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಏನಿತ್ತು ? ಈ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಕಾರ್ನಾಡರು ಯಾವ ಸಂದೇಶವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ ? ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಹೋದಾಗ ಅವರಿಗೆ ಈ ಕತೆಯೇ ಸಿಗಬೇಕೆ? 'ಅಂಜು ಮಲ್ಲಿಗೆ' ಕಾರ್ನಾಡರ ಅತ್ಯಂತ ಅಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. 'ಅಂಜು ಮಲ್ಲಿಗೆ' ಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ 'ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ' ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ.

ನಾಗಮಂಡಲ :

ಎ. ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್ ಹೇಳಿದ್ದರೆನ್ನಲಾದ ಕತೆ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ನಾಗಮಂಡಲ' ಮತ್ತು ಕಂಬಾರರ 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೂ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ರಾಮಾನುಜಂರಿಗೆ ಕಾರ್ನಾಡ್ ತಮ್ಮ 'ನಾಗಮಂಡಲ'ವನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. 'ನಾಗಮಂಡಲ' ಮತ್ತು 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲ ಕತೆ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಈ ಲೇಖಕರು

---

32. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಅಂಜು ಮಲ್ಲಿಗೆ, ಮಗ್ರಮಾ ಪು. 90.
33. ಅದೇ ಪು. 102.

ವಿಭಿನ್ನವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರ್ನಾಡ್ ಹಾಗೂ ಕಂಬಾರರು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು. ಕಾರ್ನಾಡರ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆ ಚುರುಕಾಗಿದ್ದು, ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕಂಬಾರರು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು, ಸಹಜವಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ದೇಸೀಯ ರಂಗತಂತ್ರಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಇವರ ಮಧ್ಯ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಸಾಮ್ಯಗಳೂ. ಭಿನ್ನತೆಗಳೂ ಇವೆ.

'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಯಾವುದು ? ಎನ್ನುವುದು ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ನಾಗಮಂಡಲ' ದಲ್ಲಿ ಇದು ಬಹಳ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೀರ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಶಿವನಾಗದೇವ ಮತ್ತು ರಾಣಿ ಹಾಗೂ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಇವರು ಎದುರಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅಪ್ಪಣ್ಣನಿಗೆ ನಾಟಕ ಕೊನೆಗೊಂಡರೂ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಗರ್ಭಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾರೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾವಿನ ದಿವ್ಯ ಮಾಡಿದ್ದರ ಸಲುವಾಗಿ ರಾಣಿ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರ ಆರಾಧ್ಯ ದೈವ ಆಗಿ ಹೋಗಿದ್ದರಿಂದ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಚಡಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ''ನನ್ನನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸು, ನಾನು ಕುರುಡ-ಮಹಾಪಾಪಿ - ಚಾಂಡಾಲ'' ಎಂದು ಅಪ್ಪಣ್ಣ ದೀನನಾಗಿ ಹೇಳಿದಾಗ ರಾಣಿ ಅವನನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಆಕೆಯ ಗರ್ಭಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಕಾರಣನೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಂತೆ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಮಾನಸಿಕ ತುಮುಲ 'ಮನುಷ್ಯ'ನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. (ಮನುಷ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಪಾತ್ರ. ರಾಣಿಯ ಗರ್ಭಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆತಾಗ ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದಂತೆ ಮನುಷ್ಯ ಪಾತ್ರ ಹೇಳುತ್ತದೆ)

'' ನಾನು ಆಕೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಲ್ಲ ! ಇದು ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಅಂಥಾ ನನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಗರ್ಭಿಣಿ ಆದರೆ ಆಕೆ ಪತಿವ್ರತೆ ಹೇಗೆ ? ಆಮೇಲೆ ಆಕೆಯ ಪರವಾಗಿ ನಾಗರ ಹಾವೇ ನ್ಯಾಯ ಕೊಡಲಿ. ಬೇಕಾದಂಥ ಪವಾಡಗಳಾಗಲಿ. ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ! ನನಗೆ ಹೀಗೆ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಗೊತ್ತಿರೂ ಮಾತಿಗೆ ಬೆಲೆನೇ ಇಲ್ಲ ಅಂತಾದರೆ ಎಲ್ಲಿಯ ಸುಖ ? ಎಲ್ಲಿಯ ಸಂತೋಷ ? ಯಾವುದನ್ನು ನಂಬಿ ಬದುಕಿ ಉಳೀಬೇಕು ನಾನು ? ಯಾಕೆ ಬದುಕಿ ಉಳೀಬೇಕು ! ''[34]

ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ಮೈ ಮನಗಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ ರಾಣಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವು ಮುಗ್ಧ ಎಂದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಮೈ ಉಂಡ ಅನುಭವ ಬುದ್ಧಿ ಎಂದೂ ಮರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾರಿಂದ ರಾಣಿ ಗರ್ಭ ಧರಿಸಿದಳು ? ಹುಟ್ಟುವ ಶಿಸುವಿಗೆ ತಂದೆಯಾರು ? ಎಂಬಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಅಪ್ಪಣ್ಣನನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತವೆ. ಆತನಿಗೆ ಇವುಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತಿಯೇ ಇಲ್ಲದಂತಾಗಿದೆ.

---

34. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ನಾಗಮಂಡಲ ಪುಟ ಸಂ.71

ರಾಣಿಗೆ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಮತ್ತು ನಾಗಪ್ಪ ಇಬ್ಬರೂ ಒಬ್ಬನೇ ಅಲ್ಲ ;ಅವರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎಂದು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯಾದರೂ ತಿಳಿದಿದೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಗುಟ್ಟನ್ನು ಒಡೆಯಲು ಅವಳು ಅಸಮರ್ಥಳು. ರಾತ್ರಿಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬಂದು ರಾಣಿಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವ, ಮುಟ್ಟಿಸಿ ಭೋಗಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬೇರೆ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಲು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಘಟನೆಗಳು ನಡೆದು ಹೋದರೂ ರಾಣಿ ಅದನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ರಾತ್ರಿ ತನ್ನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು ಹೋಗುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಗಂಡನೋ ಅಥವಾ ಭ್ರಮೆಯೋ ಎಂದು ಆಕೆಗೆ ಮುಟ್ಟುನಿಂತ ಮೇಲೆಯೇ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಹಗಲು ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಆಕೆಗೆ ಕಿರುಕುಳ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ, ಆಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಕೆಟ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಆಕೆಗೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಪ್ಪಣ್ಣ ರಾಣಿಗೆ ಗರ್ಭ ನಿಂತ ಸಂಗತಿ ತಿಳಿದು ಆಕೆಯನ್ನು ವ್ಯಭಿಚಾರಿಣಿ ಎಂದು ಜರಿದಾಗ ಆಕೆಗೆ ಬದುಕು ಬೇಸರ ಬರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಆಕೆಗೆ ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದವನು ನಾಗಪ್ಪ ಎಂದು ತಿಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ರಾತ್ರಿ ಬಂದ ನಾಗಪ್ಪ ಹಾವಿನ ದಿವ್ಯ ಮಾಡಲು ರಾಣಿಗೆ ಸೂಚಿಸಿದಾಗ ಆಕೆಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ, ಒಮ್ಮೆಲೇ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾವಿನ ದಿವ್ಯ ಮಾಡುತ್ತ ರಾಣಿ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. '' ಈ ನಾಗಪ್ಪ ! ನನ್ನ ಗಂಡ ಮತ್ತು ಈ ನಾಗಸರ್ಪ . ಈ ಇಬ್ಬರನ್ನ ಬಿಟ್ಟು ನಾನು ಬೇರೆ ಯಾರನ್ನೂ ಮುಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಗಂಡಸಿಗೂ ನನ್ನನ್ನು ಮುಟ್ಟಗೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಇದು ಸುಳ್ಳಾದರೆ ಈ ನಾಗಸರ್ಪ ಕಡಿದು ನಾನು ಇಲ್ಲೇ ಸಾಯಲಿ''[35] ಈ ಮಾತಿನ ನಿಜಾಂಶ ರಾಣಿಗೆ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೇ ಆಕೆಯ ದುರಂತವಾಗಿದೆ. ರಾಣಿ ಸತ್ಯ ನುಡಿದಳು ಎಂದೇ ಸರ್ಪ ಆಕೆಯನ್ನು ಕಚ್ಚುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆಕೆ ನುಡಿದ ಸತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ರಾಣಿಗೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಣಿ ತನ್ನ ಹಾಗೂ ಊರ ಜನರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪತಿವ್ರತಾ ಸ್ತ್ರೀ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಆಕೆ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಣಿ. ಈ ಸತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿದದ್ದು ಕೇವಲ ನಾಗಪ್ಪನಿಗೆ. ಆದರೆ ನಾಗಪ್ಪ (ನಾಗ ಸರ್ಪ) ಇದನ್ನು ಯಾರಿಗೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಎರಡು ಅಂತ್ಯಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ನಾಗಪ್ಪ ಹಾವಾಗಿ ಬಂದು ರಾಣಿಯ ಮುಡಿ ಸೇರಿರುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ಅಪ್ಪಣ್ಣನಿಗೆ ತನ್ನ ತಲೆ ಬಾಚಲು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದಾಗ ರಾಣಿಯ ಜಡೆಯಿಂದ ಹಾವಿನ ಶವ ಜಾರಿ ಕೆಳಗೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ರಾಣಿ ಅಪ್ಪಣ್ಣನಿಗೆ ತನ್ನ ಮಗನಿಂದಲೇ ಹಾವಿನ ಅಂತ್ಯ ಸಂಸ್ಕಾರ ನೆರವೇರಿಸಲು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ರಾಣಿಯ ತಲೆಯನ್ನು ಬಾಚಿದಾಗ ಜೀವಂತ ಸರ್ಪ ಕೆಳಗೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಅವನು ಅದನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಯತ್ನಿಸುವಾಗ ರಾಣಿ ಸರ್ಪವನ್ನು ತನ್ನ ಜಡೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ಎರಡು ಅಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಸರಿಯಾದ ಕೊನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಣಿ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಇಬ್ಬರ ಮಧ್ಯ ಮಧುರ ಬಾಂಧವ್ಯ ಉಂಟಾದ ಮೇಲೆ ನಾಗಪ್ಪನ ಕೆಲಸ ಮುಗಿದು ಹೋಗಿದೆ. ರಾಣಿಗೆ

35. ಅದೇ ಪುಟ.68

ತನ್ನ ಮೈ ಸುಖ ಉಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬೇರೆಯೆ ಎಂದು ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಆಕೆ ನಾಗಪ್ಪನನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ನಾಗಪ್ಪನ ಸಾವು ಈ ತರ್ಕದಿಂದ ಸಮರ್ಥನೀಯವಾಗಿದೆ. ಸತ್ತ ನಾಗ ಸರ್ಪಕ್ಕೆ ರಾಣಿ ತನ್ನ ಮಗನಿಂದ ಅಂತ್ಯಕ್ರಿಯೆ ಮಾಡಿಸುವುದೂ ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವೇ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಮಗುವಿನ ಪ್ರಾಣ ಉಳಿಸಿದ್ದು ಈ ಹಾವೇ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಗಸರ್ಪ ರಾಣಿಯ ಮಗನಿಗೆ ತಂದೆಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಅಂತ್ಯ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ರಾಣಿ ನಾಗಸರ್ಪವನ್ನು ತನ್ನ ಜಡೆಯಲ್ಲಿ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ರಾಣಿಗೆ ನಾಗಪ್ಪನಿಂದ ತನ್ನ ಗರ್ಭ ನಿಂತಿತ್ತು ಎಂದು ತಿಳಿದಿಲ್ಲ.

ಈ ಎರಡು ಅಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಓದುಗ ಯಾವುದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕು ಯಾವುದನ್ನು ಬಿಡಬೇಕು ಎಂದು ತಿಳಿಯದೆ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕುತ್ತಾನೆ. ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ಪಾತ್ರದ ಬಗೆಗಿನ ಸಂಶಯ ಕೂಡ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಮನುಷ್ಯ' ಮತ್ತು 'ಕತೆ' ಪಾತ್ರಗಳು ನಾಟಕದ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಗೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಾಗಿವೆ.

ತಲೆದಂಡ :

'ತಲೆದಂಡ' ಕಾರ್ನಾಡರ ಎರಡನೆಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕ 12ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿದ್ದ ಶಿವಶರಣ ಬಸವಣ್ಣನ ಕುರಿತು ಬರೆದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಕಲ್ಯಾಣ ಕ್ರಾಂತಿ, ಕರ್ನಾಟಕದ, ಭಾರತೀಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಹುದೊಡ್ಡ ಅಧ್ಯಾಯವಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಬದಲು ಮಾಡಿ, ಅದನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಬರೆಯಲು ಯತ್ನಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಈ ಚಳುವಳಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಈ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಾಟಕ ಬರೆಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

''ಆದರೂ ಈ ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ. ನೋಯುವ ಹಲ್ಲಿಗೆ ನಾಲಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೊರಳುವಂತೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕನ್ನಡಿಗ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಆ ಯುಗದ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ, ಆ ಉತ್ಸಾಹಕ್ಕೆ, ಮೌಲಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವ ಎದೆಗಾರಿಕೆಗೆ, ಗೆಲುವಿಗೆ, ನೋವಿಗೆ ಮರಳುವುದು, ಅದನ್ನು ಹೊಸಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಲು ಯತ್ನಿಸುವದು ಅನಿವಾರ್ಯ.''[36]

ಬಸವಣ್ಣನ ಕುರಿತು ಹಲವು ನಾಟಕಗಳೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳೂ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತೆ ಅವನ ಕುರಿತೇ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಕಾರ್ನಾಡರು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಹೋರಾಟಮಯ ಬದುಕು, ಅವರು ಮಾಡಿದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಲ್ಯಾಣ ಕ್ರಾಂತಿ ಸೃಜನಶೀಲ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಬರಹಗಾರರನ್ನು ಕೆಣಕುತ್ತ, ತಡವುತ್ತ ಅವರ ಬುದ್ಧಿಗೆ, ಚಿಂತನೆಗೆ ಸವಾಲು ಹಾಕುತ್ತ ಬಂದದ್ದು

36. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ತಲೆದಂಡ, ಮಗ್ರಮಾ ಪುಟ ಸಂ. 6

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದುದ್ದಕ್ಕೂ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಈ ಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಬೀಜಗಳು ವೃಕ್ಷವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಇನ್ನೂ ಫಲ ನೀಡಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಆ ಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಮಿಂಚಿದ ಖಡ್ಗಗಳ ಇರಿತ ಇನ್ನೂ ಆಗಾಗ ಅಷ್ಟಷ್ಟು ರಕ್ತ ಸುರಿಸುತ್ತಲೇ ಇದೆ.

ಇಂಥ ಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳೂ ಹಲವು ಹತ್ತು ಕವಲುಗಳೂ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಇಂಥ ಹೋರಾಟದ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಲವು ರಹಸ್ಯಗಳು, ನಿಗೂಢಗಳು ಹುದುಗಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇದರ ಆಳ, ವಿಸ್ತಾರ ಮತ್ತು ಹರವು ಅಸೀಮಿತವಾದುವು.

ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ತಮ್ಮ ಆ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆಯೆ ? ಈ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ನಾಟ್ಯೀಕರಿಸುವ ಅವರ ಯತ್ನ ಸಫಲವಾಗಿರಬೇಕು. ಕಾರ್ನಾಡರು ಅಗಾಧವಾದ ರಂಗ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ಅವರ ಇತರ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿ ಆ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ತಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇದೊಂದೇ ಕಾರಣ ನಾಟಕದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ, ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಮಾನದಂಡವಾಗಲಾರದು. ನಾಟಕ ನಿರೂಪಿಸುವ ವಸ್ತುವಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ತಾತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

'ತಲೆದಂಡ' ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತು ಯಾವುದು ? ''ತಲೆದಂಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದೇ ಇತಿಹಾಸ, ಬಸವಣ್ಣನ 'ಅನುಭವ ಮಂಟಪ' ಇತಿಹಾಸವೂ ಹೌದು, ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಮೀರಿದ ಕನಸೂ ಹೌದು.''[37] ಎಂದು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟರೆ, ಜಿ.ಎಸ್. ಅಮೂರ ಅವರು '' 'ತಲೆದಂಡ'ದ ನಿಜವಾದ ವಸ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಕ್ರಾಂತಿಯ ವೈಫಲ್ಯದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ .... ತಲೆದಂಡದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಬಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ಶಕ್ತಿಗಳ ಸಂಘರ್ಷವಿದೆ''[38] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಮೂರರು ತಲೆದಂಡ ನಾಟಕದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಹೋರಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಬಸವಣ್ಣನ ಬಹುಮುಖ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪದರುಗಳನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವನ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಧಾರ್ಮಿಕ ಹೋರಾಟವನ್ನು, ಅಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣದು. ಆದರೂ ಕಾರ್ನಾಡರು ಬಸವಣ್ಣನ ವಚನಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಪವಾಡ ಸದೃಶ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಛಾಯೆ ಮೂಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಮೂರ ಅವರು ಅದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ''ಬಸವಣ್ಣ ತನ್ನ ಯುಗದ ಆತ್ಮಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗಿರುವ ಪವಾಡ ಯಾರ ಕಣ್ಣಿಗೂ ಕಾಣುವದಿಲ್ಲ''[39] ಎಂಬಂಥ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಆಳಕ್ಕಿಳಿದು ಚಿಂತಿಸುತ್ತಾರೆ.

37. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ ಪು.387

38. ಜಿ.ಎಸ್. ಅಮೂರ, ಸಾತ್ವಿಕ ಪಥ ಪು.74

39. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ ಪು.387

ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕೆಲಸ ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಇಹಪರಗಳೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಂತರಂಗದ ಶುದ್ಧಿಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ, ಸಮಾಜದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಕಲ್ಯಾಣವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತ ಇಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲದವರು ಅಲ್ಲಿಯೂ ಸಲ್ಲರಯ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿ ತನ್ನನ್ನು ತನ್ನ ಜನಾಂಗವನ್ನು, ಭೌತ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಲೋಕಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಉದ್ಧಾರ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದ.

'ತಲೆದಂಡ' ನಾಟಕದ ಸಮಸ್ಯೆ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿದೆ. ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಹೋದ ಶರಣರ ಆಂದೋಲನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ತಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸಿತು ಎನ್ನುವುದು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ತೀರ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ಹಾಗೂ ಆಳವಾದ ಆಲೋಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಹಾಗೆ, ''ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಮಾತ್ರ ಬಸವಣ್ಣ ಇತಿಹಾಸದ ಈ ಚಕ್ರವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಲು ತನ್ನ ಕೈ ಇಡುತ್ತಾನೆ. ಹರಳಯ್ಯ ಮತ್ತು ಮಧುವರಸರ ಬೀಗತನ ಇತಿಹಾಸ ಒಡ್ಡಿರುವ ಯಕ್ಷಪ್ರಶ್ನೆ''[40] ಅಲ್ಲದೆ, ''ಇತಿಹಾಸ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದು ಜಗದೇವನನ್ನೇ ಹೊರತು ಬಸವಣ್ಣನ ವಚನಗಳನ್ನಲ್ಲ. ಆ ವಚನಗಳ ಆಳವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡ ಬಿಜ್ಜಳ ಅವುಗಳಿಂದ ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕಿದಂತಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಇತಿಹಾಸದತ್ತ ಮುಖ ಮಾಡಿ ನಿಂತ''[41] ಎಂಬಂಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಮಾತುಗಳು 'ತಲೆದಂಡ' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಭಾಷ್ಯ ಬರೆದಂತಿವೆ.

ಆದರೆ ಕಲ್ಯಾಣ ಕ್ರಾಂತಿ ಘಟಿಸಿದ್ದು ಮಧುವರಸನ ಮಗಳು ಕಲಾವತಿ ಹರಳಯ್ಯನ ಮಗ ಶೀಲನೊಂದಿಗೆ ವಿವಾಹವಾಗಿದ್ದರ ಸಲುವಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಬಸವಣ್ಣನ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕಲ್ಯಾಣ ಶರಣರ ಚಳುವಳಿ ಈ ವಿವಾಹ ಮಾಡುವುದನ್ನೇ ತನ್ನ ಧ್ಯೇಯವನ್ನಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ವಿವಾಹ ಆ ಕ್ರಾಂತಿ ಜರುಗಲು ಒಂದು ನೆಪಮಾತ್ರವಾಗಿದೆ. ಬಸವಣ್ಣ ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಶರಣರು ಒಗ್ಗೂಡಲು ಶುರುಮಾಡಿದರು. ಅವನು ಬಿಜ್ಜಳನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮಂತ್ರಿ ಪದವಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಶರಣರ ಹೋರಾಟಗಳಿಗೆ ರಾಜಕೀಯ ಶ್ರೀರಕ್ಷೆಯೂ ಸಿಕ್ಕುಬಿಟ್ಟಿತು. ಶರಣ ಚಳುವಳಿಗೆ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಯಾಮಗಳಿರುವಂತೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಾಗೂ ತಾತ್ವಿಕ ಕವಲುಗಳೂ ಇವೆ. ಇದನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಮರೆತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ ವೈದಿಕ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿಯ ದೋಷಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಕೆಟ್ಟ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಧ್ವಂಸ ಮಾಡಿ ಶರಣ ಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತರುವುದು ಆಗಿತ್ತು. ಶರಣರು ಸಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೇರಿದ್ದರು. ಬಸವಣ್ಣ ಶೂದ್ರರಿಗೂ ದಲಿತರಿಗೂ ಲಿಂಗದೀಕ್ಷೆ ಕೊಟ್ಟು ಅವರನ್ನು ಸಮಾನರನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದನು. ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾದ ಮಧುವರಸ, ಮಾದಿಗನಾದ ಹರಳಯ್ಯ ಬಂಧುಗಳಾದರು. ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ

40. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ ಪು. 387
41. ಅದೇ ಪು. 387

ಬಸವಣ್ಣನೇ ಪ್ರಧಾನ ಮಂತ್ರಿಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ. ಅವನು ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಿದ್ದರೆ ಅರೆಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ಬಿಜ್ಜಳನನ್ನು ಅಧಿಕಾರದಿಂದ ಕಿತ್ತಿ ಹಾಕಿ ತಾನು ಪಟ್ಟಾಭಿಷಕ್ತನಾಗಬಹುದಿತ್ತು. ವೈದಿಕರಿಗಾಗಲಿ, ಕ್ಷತ್ರಿಯರಿಗಾಗಲಿ ಇದು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ, ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಶರಣರು ಪ್ರಬಲರಾಗುವುದನ್ನು ಅವರಿಂದ ಸಹಿಸಲು ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಧರ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ, ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಗಟ್ಟಿಗೊಂಡಿತು ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ಕಿತ್ತಿ ಹಾಕಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲೂ ಮಾನವೀಯತೆ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದ್ದ ಶರಣ ಧರ್ಮವನ್ನು ಕಿತ್ತು ಹಾಕುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೊದಲೇ ನಶಿಸಿಹೋಗಬೇಕು ಎಂದವರು ಅಂದುಕೊಂಡರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯ ಬದಲಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ; ವೇದ ಉಪನಿಷತ್ತು, ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳ ಬದಲಾಗಿ ವಚನಗಳು; ಜನಿವಾರದ ಬದಲಾಗಿ ಶಿವದಾರ ಇಷ್ಟಲಿಂಗ ಮತ್ತು ಆತ್ಮಲಿಂಗ, ಇವುಗಳನ್ನು ವೈದಿಕರು ಸಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ದಿನಗಳಿಂದಲೂ ನಡೆದಿತ್ತು ; ಶರಣ ಧರ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲೆಲ್ಲ ನೆಲೆಯೂರಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ವೈದಿಕರು ಕ್ಷತ್ರಿಯರ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅಂತರ್‌ಜಾತಿಯ ವಿವಾಹವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಲ್ಯಾಣ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಧ್ವಂಸಮಾಡಿದರು. ಅಂದೇ ಶರಣ ಧರ್ಮ ನಶಿಸಿ ಹೋಯಿತು. ಈಗಿರುವುದು ಅದರ ಪ್ರೇತ ಮಾತ್ರ. ಕಲ್ಯಾಣದಿಂದ ಶರಣರನ್ನಷ್ಟೇ ಓಡಿಸಲಿಲ್ಲ ಅವರ ವಚನಗಳನ್ನೂ ಸುಟ್ಟು ಹಾಕಿದರು. ಇಂಥ ಮಹತ್ವದ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೈ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮಗೆ ಇಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಈ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ನಾಟಕಕಾರ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ವಾದ, ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಬೆನ್ನಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಇತಿಹಾಸದ ಘಟನೆಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ತೊಡಗಬಾರದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಲೇಖಕರು ತಿಳಿದು ಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಕುರಿತು ಬಂದ ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ಒಂದಿಲ್ಲಾ ಒಂದು ನ್ಯೂನತೆ ಹೊಂದಿವೆ.

ಗಿರೀಶರ 'ತಲೆದಂಡ' ನಾಟಕವು ಲಂಕೇಶರ 'ಸಂಕ್ರಾತಿ' ಮತ್ತು ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ 'ಮಹಾಚೈತ್ರ' ನಾಟಕಗಳಗಿಂತ ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರ, ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಓದುಗ/ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಗಮನ ಸೆಳೆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕದ ನಾಟಕೀಯತೆ ಅವನನ್ನು ಆಕರ್ಷಸಿದೆ. ಗಿರೀಶರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳನ ಪಾತ್ರ ಬಸವಣ್ಣನ ಪಾತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಲವಲವಿಕೆಯನ್ನೂ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ಪಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ದ್ವಂದ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಒಂದೊಂದು ಸಲ ಏಕಿಷ್ಟವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. 'ತಲೆದಂಡ' ನಾಟಕದ ಬಸವಣ್ಣನಿಗೂ ಅಂತರ್‌ಜಾತಿಯ ವಿವಾಹದ ಹಿಂದೆ ಕಾರಣ ಇದ್ದುದರ ಬಗೆಗೆ, ಈ ವಿವಾಹ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡಲಿದ್ದ ದುರಂತದ

ಬಗೆಗೆ ತಿಳಿದತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. '' ಇದು ಬರೇ ಲಗ್ನ ಅಲ್ಲ. ಇದು ಕ್ರಾಂತಿ. ಕ್ರಾಂತಿಯಾಗೋ ಮುನ್ನ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತಕ್ಕ ಸಿದ್ಧತೆ ಆಗಬೇಕು. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷದಿಂದ ಬೇರೂರಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮೂಲನಗೊಳಿಸಲಿಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ದುಡಿಮೆ ಸಾಲದು - ಸಿದ್ಧತೆ ಸಾಲದು - ನಾವು ಅವಸರ ಮಾಡಬಾರದು ಅಂತ ನನಗನಿಸತದ.''[42]

ಆದರೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ಇತಿ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ 'ತಲೆದಂಡ' ನಾಟಕದಂಥ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಇತಿಹಾಸದ ಪುಟವೊಂದನ್ನು ಅದು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಹೇಳಲು ಯತ್ನಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಸಂಶೋಧನಾ ಅಥವಾ ವಿಮರ್ಶನಾ ಲೇಖನ ಬೇರೆ ನಾಟಕ ಕಲೆ ಬೇರೆ ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ಈ ನಾಟಕದ ಅಧ್ಯಯನ ಒಂದು ತರ್ಕದ ಮೇಲೆ ನಡೆಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಒಳಗಡೆ ಅದರ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ವಿಫಲತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಕಾರ್ನಾಡರ ಈ ನಾಟಕ ಕನ್ನಡದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ :

'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ಕಾರ್ನಾಡರ ಇತ್ತೀಚಿಗಿನ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಇದು ಅವರ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಇನ್ನೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ''ನಾಟಕ ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಮನುಷ್ಯನ ಕರ್ಮಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಯಾವ ಬಗೆಯದು ? ವಿರೋಧ, ಸಂಘರ್ಷ, ವೇಷಾಂತರ, ಆವಹನ, ವಿಸರ್ಜನ, ತಲೆಗಳ ಅದಲು ಬದಲು ಮೊದಲಾದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ನಾಟಕ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಹೇಳಲು ಹವಣಿಸುತ್ತದೆ.''[43] ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಅಭಿಮತ.

ಈ ನಾಟಕ ಕಾರ್ನಾಡರ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಕೃತಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರು ಈವರೆಗೆ ಬರೆದ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೀರಿಸುವಂಥ ನಾಟಕ ಇದಾಗಿಲ್ಲ.'ನಾಗಮಂಡಲ'ದಂತೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಕಾರ್ನಾಡರ ಉದ್ದೇಶ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶದೊಂದಿಗೆ ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ಈ ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆ ನೀಡುವ ಅರ್ಥ ಅದ್ಭುತವಾದುದು. ಅಗ್ನಿ ಸರ್ವನಾಶದ, ಸಕಲ ಜೀವಿ

42. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ತಲೆದಂಡ ಮಗ್ರಮಾ ಪುಟ 60.
43. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ ಪು. 390

ಸಂಹಾರದ ಸಂಕೇತವಾದರೆ. ಮಳೆ ಹೊಸ ಬದುಕಿನ, ಪುರ್ನಜನ್ಮ ಹಾಗೂ ಪುನುರುಜ್ಜೀವನದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿ ಪುಟುವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಜ್ಞ ಹೊತ್ತಿಸುವದರೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕದ ಚಕ್ರ ತಿರುಗಲು ಶುರುವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೆ ಹೊತ್ತಿಕೊಂಡ ಅಗ್ನಿ ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೆ ಉಗ್ರವಾಗಿ ಉರಿಯುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಬಹುತೇಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಉರಿದು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಳೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮಳೆಯಾಗಲು ಆಟ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಹರ್ಷದ ಉದ್ಗಾರ, ಆನಂದದ ಕುಣಿತ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಮಹಾಭಾರತದಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಇದು ತೀರ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕನ್ನು ನಾಟ್ಯೀಕರಿಸಿದಂತಿದೆ. ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಆ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ವಿಧಾನ ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಕರಗತವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ವಿಮುಖವಾಗಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದರೂ ಅದು ಅನೇರವಾಗಿಯಾದರೂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನತೆಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವತಾ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸದಿದ್ದರೂ ಕಾರ್ನಾಡರು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಲೇಖಕರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ತೀರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದೇನು ? ರಾಜಕೀಯ ಹತ್ಯೆ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆಗಳು ; ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕೊಲೆ, ಮೋಸ ವಂಚನೆ ಹಾಗೂ ಅತ್ಯಾಚಾರ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿವೆ. ಅಗ್ನಿ ಕುಂಡದ ಸುತ್ತ ಕುಳಿತ ಋಷಿಮುನಿಗಳು ಸದ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ರಾಜಕೀಯ ಬಲಿಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದರೆ ಸಾಕು ಇದು ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿರುವ ದುರಂತವನ್ನು ತೆರೆದು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಾರ್ನಾಡರ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಕುರಿತು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು :''ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳು ಕೇವಲ ಇತಿಹಾಸ ಪುರಾಣಗಳಾದರೆ ಅವುಗಳಿಗೊಂದು ಪೂಜ್ಯತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಗಿರೀಶರು ಆ ಪೂಜ್ಯತೆಯಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ತಂದು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ.''[44]

ಕಾರ್ನಾಡರು ಸಮಕಾಲೀನ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕು ಇನ್ನೂ ದ್ರವ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ ಅದು ಗಟ್ಟಿಗೊಂಡಿಲ್ಲ.

---

44. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ ಪು.390,391

'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ಯ ತುಂಬಾ ನಡೆಯುವುದು ನಮ್ಮ ಸುತ್ತ ಮುತ್ತಲಿನ ಬದುಕೇ ವಿನಃ ಬೇರೆ ಏನೂ ಅಲ್ಲ. ಅಧಿಕಾರದ ಲಾಲಸೆ, ದುರಾಸೆ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ದುಷ್ಟನನ್ನಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಜ್ಞಾನ ಹೃದಯದ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಮಾರಕ. ಈ ಹಲವು ಅಂಶಗಳ ಸುತ್ತ ಈ ನಾಟಕ ಸುತ್ತುತ್ತದೆ.

'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ದುರಹಂಕಾರದಿಂದ, ಅಧಿಕಾರ ಲಾಲಸೆಯಿಂದ, ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಾಗಿ, ದ್ವೇಷ ಮತ್ಸರಗಳಿಂದಾಗಿ, ತಮ್ಮ ದುಃಖಕ್ಕೆ ತಾವೇ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಕೆಲ ಪಾತ್ರಗಳು ಸರಳ ಸ್ವಭಾವದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದು ದುಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಗಳ ಕಿತ್ತಾಟದಲ್ಲಿ ಬಲಿಪಶುವಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ತೀರ ಸಮಕಾಲೀನದ್ದೆನಿಸಿದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಈ ರೀತಿಯ ವಾಸ್ತವಿಕ ಚಿತ್ರಣ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವಂಥದು. ಇದು ಗಿರೀಶರ ಜಾಣ್ಮೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ತರುವ ತರ್ಕ ಅಥವಾ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಬಹಳ ನವೀನವಾಗಿದೆ. ಗಿರೀಶರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಬೇರೆಯಾವ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಏನನ್ನೂ ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಎರಡು ಜಗತ್ತುಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ : ಒಂದನೆಯದು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಜಗತ್ತು, ಎರಡನೆಯದು ಕಾಡು ಜನರದು. ಮೊದಲನೆಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬದುಕುವ ಜನರು ಋಷಿಗಳು, ಪಂಡಿತರು, ತಪಸ್ವಿಗಳು, ದೇವರನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಂಡವರು, ದೇವರಿಂದ ವರಗಳನ್ನು ಪಡೆದವರು, ಆಗಾಧ ಶಕ್ತಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಪ್ರಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಆಟವಾಡುವವರು ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಬ್ಬರನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡಲು ಹವಣಿಸುವವರು. ಅವರಲ್ಲಿ ದ್ವೇಷ, ಮತ್ಸರ, ಅಸೂಯೆ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮ, ಅಧಿಕಾರ ದಾಹ, ಜಾಗೃತವಾಗಿವೆ ಮತ್ತು ಅವೇ ಅವರನ್ನು ಆಳುತ್ತವೆ. ಕೊನೆಗೆ ಅವರನ್ನು ನಿರ್ನಾಮ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಈ ರಾಗ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಅವರು ಗುಲಾಮರಾಗಿ ದುಃಖ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಎರಡನೆಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿರುವ ಜನ ಕಾಡು ಜನರು, ಹಿಂದುಳಿದವರು. ಜಾತಿಗಾರರು, ಅನಾಗರಿಕರು. ಅವರಂತೆ ಇವರು ಕೂಡ ಬಡಿದಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಹಾಗೆ ದುಃಖ ಅನುಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಗೌರವ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಅವರು ಗೌರವವನ್ನು ಆರಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿ ಬಂದರೆ ಸಹಿಸಲಾರರು. ಇವರು ಪ್ರಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಮರಸಾರದೆ ಸಾಮರಸ್ಯ ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಜನರು ಕಾಣದ ದೇವರ ಕೂಡ ಬಡಿದಾಡಲಾರರು. ಅವರ ದೇವರು ಅವರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾತನಾಡುತ್ತದೆ, ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅವರ ಕಷ್ಟ ಸುಖ ಕೇಳಿ ಅದನ್ನು ಪರಿಹಾರ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟು ತದ್ವಿರುದ್ಧವಿರುವ ಎರಡು ಜಗತ್ತುಗಳನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಲೋಕಗಳೆರಡೂ ತೀರ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ನಡೆನುಡಿಯಲ್ಲಿ, ಆಚಾರ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ, ಉಡಿಗೆ ತೊಡಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ, ಬದುಕಿನ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ, ಜೀವನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಲೋಕಗಳ ಜನ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ.

'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ'ಯ ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತು ಮಹಾಭಾರತದ ವನ ಪರ್ವದ ೧೩೫-೧೩೮ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಲೋಮಶ ಋಷಿ ಅದನ್ನು ಯುಧಿಷ್ಠಿರನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಈ ನಾಟಕ ಅವರ ೮ನೇ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ'ಯ ಕಥಾವಸ್ತು ಹೀಗಿದೆ. ರಭ್ಯ ಋಷಿಗೆ ಇಬ್ಬರು ಗಂಡು ಮಕ್ಕಳು ; ಪರಾವಸು ಮತ್ತು ಅರವಸು. ಪರಾವಸು ಅಧ್ವರ್ಯುವಾಗಿ ಯಜ್ಞ ಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಪರ್ಜನ್ಯ ಸತ್ರದ ಮೇಲ್ವಿಚಾರಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಮಳೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಮಳೆರಾಯನಾದ ದೇವೇಂದ್ರನನ್ನು ಒಲಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಏಳು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಪರ್ಜನ್ಯ ಸತ್ರ ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ನಡೆದಿದೆ. ಅರವಸುವಿಗೆ ಈ ವೇದ ಮಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಆಸಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಆಡುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಬಹಳ ಆಸಕ್ತಿ ಇದೆ. ರಭ್ಯನಿಗೆ ಮಕ್ಕಳಿಬ್ಬರ ಮೇಲೂ ಮಮಕಾರವಿಲ್ಲ. ತಾನೇ ಅಧ್ವರ್ಯು ಆಗಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ರಭ್ಯನು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ತಮ್ಮನ ಮೇಲೂ ಮತ್ಸರ ತಾಳಿದವನು ಮತ್ತು ಅವನನ್ನು ಅವಮಾನ ಮಾಡಿರುತ್ತಾನೆ. ರಭ್ಯನ ಸೋದರಮಗನಾದ ಯವಕ್ರೀತನಿಗೆ ದೊಡ್ಡಪ್ಪನ ಮೇಲೆ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಕೋಪವಿರುತ್ತದೆ. ದೊಡ್ಡಪ್ಪನ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ಸಾಧಿಸಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂತೆಯೇ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ಸುದೀರ್ಘ ತಪಸ್ಸು ಕೈಗೊಂಡು ಹಲವು ಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಈಗ ನಾಡಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದ್ದಾನೆ.

ಯವಕ್ರೀತ ರಭ್ಯನಿಗೆ ಆಹ್ವಾನ ನೀಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ರಭ್ಯನ ಹಿರಿಯ ಸೊಸೆ ವಿಶಾಖಾ ಯವಕ್ರೀತನ ಮೊದಲ ಪ್ರೇಯಸಿ.ಅವನು ತಪಸ್ಸಿಗೆಂದು ಕಾಡಿಗೆ ತೆರಳುವ ಮುನ್ನ ವಿಶಾಖಳನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಯವಕ್ರೀತ ಕಾಡು ಸೇರಿದಾಗ ಆಕೆಯ ತಂದೆ ವಿಶಾಖಳನ್ನು ರಭ್ಯನ ಮಗ ಪರಾವಸುಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಲಗ್ನ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ವಿಶಾಖಾ ಪರಾವಸು ಅವರ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಂಬಂಧ ಹದಗೆಟ್ಟು ಹೋಗಿದೆ. ಆಕೆ ಗಂಡನೊಂದಿಗೆ ತೃಪ್ತಳಾಗಿಲ್ಲ. ಮಾವನ ಕೀಟಲೆಗಳಿಂದ ಅವಮಾನಗೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಇದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕ ಯವಕ್ರೀತನೊಂದಿಗೆ ಸಲುಗೆ ಬೆಳೆಸಿ ಅವನನ್ನು ಕದ್ದು ಕೂಡುತ್ತಾಳೆ. ಯವಕ್ರೀತನಿಗೆ ಈ ಸಂದರ್ಭ ಬೇಕಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ರಭ್ಯನಿಗೆ ಸೊಸೆಯ ಹಾದರ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕುಪಿತನಾದ ರಭ್ಯ ಕೃತ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಯುವಕ್ರೀತನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಆದೇಶ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸ ಯವಕ್ರೀತನನ್ನು ಅವನ ಆಶ್ರಮದ ಮುಂದೆ ಕೊಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅರವಸು ಅದೇ ದಿನ ತಾನು ಪ್ರೀತಿಸಿದ ನಿಷಾದರ ಕನ್ಯೆ ನಿತ್ತಿಲೆಯನ್ನು ಊರ ಜನರೆದುರು ಪ್ರಮಾಣ ಮಾಡಿ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲೇ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಯುವಕ್ರೀತನ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮುಗಿಸಿ ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಊರು ತಲುಪಿದಾಗ ಇವನಿಗಾಗಿ ಕಾಯ್ದು ಬೇಸತ್ತು ಅಪಮಾನಗೊಂಡ ನಿತ್ತಿಲೆಯ ತಂದೆ ಪಕ್ಕದ ಊರಿನ ಹುಡುಗನಿಗೆ ಆಕೆಯನ್ನು ಕೊಡಲು ಒಪ್ಪಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅರವಸು ದುಃಖತಪ್ತನಾಗಿ ತಂದೆಯ ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ಅಧ್ವರ್ಯುವಾಗಿ ಯಜ್ಞ ಮಂಟಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಪರಾವಸುಗೆ ಹೆಂಡತಿಯ

ವ್ಯಭಿಚಾರದ ಸುದ್ದಿ ತಿಳಿದಿದೆ ಮತ್ತು ಯವಕ್ರೀತನ ಸಾವಿನ ಸುದ್ದಿ ಕೂಡ ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಪರಾವಸು ಒಂದು ರಾತ್ರಿ ಯಜ್ಞ ಮಂಟಪ ಬಿಟ್ಟು ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ರಭ್ಯ ಕುಪಿತಗೊಂಡು ಪರಾವಸುವನ್ನು ಚನ್ನಾಗಿ ಮೂದಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪರಾವಸು ಮತ್ತು ವಿಶಾಖರ ಮಧ್ಯ ಸಂವಾದ ಏರ್ಪಟ್ಟು ಆಕೆಯು ನಡೆದ ಎಲ್ಲ ಸಮಾಚಾರ ಗಂಡನಿಗೆ ತಿಳಿಸಿ. ತನಗೆ ಈ ಜೀವನ ಬೇಸರಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ, ತನ್ನನ್ನು ಕೊಲ್ಲು ಎಂದು ಬಿಲ್ಲು ಬಾಣ ಪರಾವಸುವಿನ ಕೈಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಗೋಣು ಕೊಟ್ಟು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಪರಾವಸು ಆಕೆಯ ಮೇಲಿದ್ದ ಗುರಿ ಬದಲಾಯಿಸಿ, ದೂರದಲ್ಲಿ ಕೆಮ್ಮಿ ತಾನು ಸನಿಹ ಬರುತ್ತಿದ್ದುದಾಗಿ ಸೂಚನೆ ನೀಡಿದ ತಂದೆಗೆ ಹೊಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅರವಸು ಬಂದು ತಂದೆಯ ಶವ ನೋಡಿ ದುಃಖ ತಪ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ತಂದೆ ಧರಿಸಿದ ಕೃಷ್ಣಾಜಿನ ನೋಡಿ ಯಾವುದೋ ಕಾಡು ಪ್ರಾಣಿ ಎಂದು ಬಗೆದು ಕೊಂದಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಪರಾವಸು ತಮ್ಮನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪಿತೃಹತ್ಯೆ, ಬ್ರಹ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ಸಮ.ಆದರೆ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಸಮಯವಿಲ್ಲ,ತಂದೆಯ ಉತ್ತರ ಕ್ರಿಯೆ ಪೂರೈಸು ಎಂದು ತಮ್ಮನಿಗೆ ಹೇಳಿ ಪರಾವಸು ಯಜ್ಞ ಮಂಟಪಕ್ಕೆ ಧಾವಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅರವಸು ಆಗಲೇ ಒಂದು ಶವದ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮಾಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಎರಡನೆಯ ಹೆಣ ಅವನ ಕಾಲಿಗೆ ಬಿದ್ದಿದೆ. ರಭ್ಯ ಬದುಕಿದ್ದಾಗ ಅರವಸುವನ್ನು ಅವಮಾನಗೊಳಿಸಿದ್ದನು ; ಹೀಯಾಳಿಸಿ ನೊಂದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದನು. ಅರವಸು ಅದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮರತು ಅವನ ಶವಸಂಸ್ಕಾರ ಮಾಡಿ ಏಕೆ ಎಲ್ಲಾಕಡೆ ಹೀಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯ ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ನಿತ್ತಿಲೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ಅವನನ್ನು ಸಾಂತ್ವನಗೊಳಿಸಿ ಯಜ್ಞಮಂಟಪದೆಡೆಗೆ ಕಳಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋದ ಅರವಸುವಿನ ಮೇಲೆ ಅಣ್ಣ ಪರಾವಸು ತಂದೆಯ ಹತ್ಯೆಯ ಅಪವಾದ ಹೊರಿಸಿ ಅವನನ್ನು ಚನ್ನಾಗಿ ಬಡಿದು ಹೊರನೂಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜಾತಿಗಾರನೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಹೆಳವನ ಶವಸಂಸ್ಕಾರ ಮಾಡಲು ಸ್ಮಶಾನಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಶವವಾಗಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಅರವಸುವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಅದೊಂದು ಅನಾಥ ಶವವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಅದರ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮಾಡಲು ಹೋದಾಗ, ಅದನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದರೆ ಅದರ ಮೈ ಸುಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅರವಸುವನ್ನು ತನ್ನ ಬಿಡಾರಕ್ಕೆ ಜಾತಿಗಾರ ತರುತ್ತಾನೆ. ನಿತ್ತಿಲೆಗೆ ಈ ವಿಷಯ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆಕೆ ಗಂಡನನ್ನು ತೊರೆದು ಬರುತ್ತಾಳೆ. ತಾವು ಲಗ್ನವಾಗದೆ ಅಣ್ಣತಂಗಿಯರಂತೆ ಬದುಕುವುದಾಗಿ ನಿರ್ಣಯ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಜಾತಿಗಾರ ಅವರನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡು ತಾನು ಯಜ್ಞಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆಟ ಆಡ ಬಯಸಿದ್ದಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜಾತಿಗಾರ 'ಇಂದ್ರ ವಿಜಯ' ಅಥವಾ 'ಇಂದ್ರ ವೃತ್ತಾಸುರ' ಕಾಳಗವನ್ನಾಡಲು ಯೋಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ವೃತ್ತಾಸುರನ ಪಾತ್ರವನ್ನಾಡಲು ಇನ್ನೂ ಒಬ್ಬ ನಟ ಬೇಕಾಗಿದ್ದು, ಅರವಸು ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತಾನು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಪರಾವಸುವಿನಿಂದ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಪಡೆದು ವೃತ್ತಾಸುರನ ಮುಖವಾಡ ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ವೇಳೆಗೆ ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಗಂಡ ಹಾಗೂ ಅಣ್ಣ ಆಕೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ನಿತ್ತಿಲೆ ಅವರನ್ನು ನೋಡಿ ತಾನು ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅವಿತು ಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಿ ಮತ್ತು ಆಟ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ

ಊರ ಅಗಸೆಯ ಬಾಗಿಲಲ್ಲಿ ಜಾತಿಗಾರರ ತಂಡ ಸೇರಿ, ಅರವಸುವಿನೊಂದಿಗೆ ದೂರದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ನಾಟಕದ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಅರವಸು 'ಇಂದ್ರ-ವಿಜಯ' ಆಟವಾಡಲು ಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಆ ಹಿಂದೆ ನಡೆದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತಾನೆ. ಈಗ ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆ ಒಂದು ಸಂವತ್ಸರ ಹಿಂದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು Flash back ತಂತ್ರವನ್ನು ತಮ್ಮ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೂರು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆದು ಬರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ 'ಉತ್ತರ ರಂಗ'ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ climax ತಲುಪುತ್ತದೆ.

'ಇಂದ್ರ-ವಿಜಯ' ನಾಟಕದ ಕಥಾಸಾರಾಂಶ ಬಹಳ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಇಂದ್ರನ ತಂದೆ ಮರ್ತ್ಯ ಲೋಕದ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಮೋಹಿಸಿ ಒಬ್ಬ ಮಗನನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಹೆಸರು ವಿಶ್ವರೂಪ. ಅವನು ಈಗ ಭೂಲೋಕದ ಅಧಿಪತಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಜಾಪತಿಯು ಒಬ್ಬ ರಾಕ್ಷಸಿಯನ್ನು ಕೂಡಿ ಒಬ್ಬ ದಾನವನಿಗೆ ಜನ್ಮವಿತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಹೆಸರು ವೃತ್ತಾಸುರ. ಅವನನ್ನು ವಿಶ್ವರೂಪನ ಬೆಂಗಾವಲಾಗಿರುವಂತೆ ಪ್ರಜಾಪತಿ ಆದೇಶ ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂದ್ರನ ಕಾರಸ್ಥಾನ ತಂದೆಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಇಂದ್ರ ವಿಶ್ವರೂಪನನ್ನು ವೃತ್ತಾಸುರನಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಹೊಂಚುಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಇಂದ್ರ ತಾನೊಂದು ಯಜ್ಞ ಆರಂಭಿಸಿದ್ದಾಗಿ ಆ ಯಜ್ಞದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವರೂಪ ಪಾಲು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ವೃತ್ತಾಸುರನನ್ನು ಮನವೊಲಿಸಿ ಯಜ್ಞಕ್ಕೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರನ ಜಾಲದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ಅವನಿಂದ ಸಾವನ್ನಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಶ್ಯ ನೋಡಿದ ಪರಾವಸು ಚೀರುತ್ತಾನೆ. ಇದು ತಪ್ಪೆಂದು ಅವನು ವಾದಿಸುತ್ತನೆ. ಇಂದ್ರ ಹೀಗೆ ಮಾಡಲು ಅವನು ಹೆದರಿರುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಅನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆಗಲೇ ಪರಾವಸುಗೆ ಭಯ ಹೊಕ್ಕಿದೆ. ತನ್ನ ಕಾರಸ್ಥಾನ ತಮ್ಮನಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ ಎಂದು ಪರಾವಸುಗೆ ಗುರುತಾಗಿದೆ. ವೃತ್ತಾಸುರ ವಿಶ್ವರೂಪನ ಕೊಲೆಗೆ ತತ್ತರಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇಂದ್ರನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದಾಗಿ ಚೀರುತ್ತ ನಿಜವಾದ ಯಜ್ಞ ಮಂಟಪದತ್ತ ಧಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಡೆಯಲು ಬಂದವರನ್ನು ಹೊಡೆದು ಕೆಡುವುತ್ತಾನೆ. ಪರಾವಸುಗೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಕೈಮೀರಿದ್ದರ ಅರಿವಾಗಿ ಯಜ್ಞ ಮಂಟಪ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅಗ್ನಿಯಲ್ಲಿ ಉರಿದು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅರವಸು ಕೂಡ ಅಗ್ನಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಬಂದ ನಿತ್ತಿಲೆ ಅವನನ್ನು ಅಗ್ನಿಕುಂಡದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಎಳೆದು ತರುತ್ತಾಳೆ. ಆ ವೇಳೆಗೆ ಜನ ಜಂಗುಳಿಯಿಂದ ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಗಂಡ ಹಾಗೂ ಅಣ್ಣ ಕತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ಬಂದು ಆಕೆಯ ಕೊರಳ ನಾಳವನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಅರವಸು ದುಃಖದಿಂದ ಚೀರುತ್ತಾನೆ. ಅವಳು ಸಾವಿಗೆ ಊಳಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅರವಸು ಆಕೆಯ ಶವವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಉರಿಯುವ ಯಜ್ಞ ಮಂಟಪ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಅಗ್ನಿ ಮೆಲ್ಲನೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂದ್ರ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ಅರವಸುಗೆ ವರಕೇಳಲು ಆದೇಶ

ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅರವಸು ನಿತ್ತಿಲೆಗೆ ಪುನಃಜೀವ ಕೊಡಲು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ವೇಳೆಗೆ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ತನಗೆ ಬಿಡುಗಡೆ ಕೇಳೆಂದು ಅರವಸುಗೆ ವಿನಂತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸುತ್ತಲೂ ನೆರೆದ ಜನ ಮಳೆ ಬೀಳಲಿ ಎಂದು ಚೀರುತ್ತಾರೆ. ಅರವಸು ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನಿಗೆ ಮೋಕ್ಷ ಕೊಡಲು ಇಂದ್ರದೇವನನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿದ ಬ್ರಹ್ಮ ರಾಕ್ಷಸ 'ಗೆದ್ದೆ ಗೆದ್ದೆ' ಎಂದು ಹರ್ಷೋದ್ಗಾರ ತೆಗೆಯುತ್ತದೆ. ಆ ವೇಳೆಗೆ ಮಳೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಕೊನೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ಬಗೆಗೆ ಇಷ್ಟನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ಎಲ್ಲ ಹೇಳಿದಂತಾಗದು. ನಾಟಕದ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳ ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ'ಯ ಸಂವಿಧಾನ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಎಂದಿನಂತೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಸಶಕ್ತ ಮತ್ತು ಜೀವಂತಿಕೆ ಇರುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಅವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಘಟನೆ ಉಪಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ'ಯನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ 'ಯಯಾತಿ'ಗೆ ಹಲವು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೋಲಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ಯಯಾತಿ'ಯ ಯಯಾತಿಗೆ ಅಮರತ್ವದ ಹುಚ್ಚಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬದುಕಿನ ಭೋಗದ ಆಸೆಯಿದೆ. ಭೋಗಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲಾರ, ಅಮರತ್ವ ಸಾಧಿಸಲಾರ - ಈ ಸಂದಿಗ್ಧ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ದುಃಖ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಭೋಗದ ಮಿತಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆಗ ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ'ಯ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಈ ಅಮರತ್ವದ ಆಸೆ ಇದೆ. ಪರಾವಸುಗೆ ಕೇವಲ ಇಂದ್ರ ಪದವಿ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ ಶಕ್ತಿ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆತ ಯವಕ್ರೀತನ ಹಾಗೆ ದೇವರ ಮುಂದೆ ಕೈಚಾಚಲಾರೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಯಜ್ಞದ ಮೂಲಕ ಅಖಂಡ ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನ ನೇರವಾಗಿಯೆ ಪಡೆಯ ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ತನ್ನ ಬ್ರಹ್ಮತ್ವದ ಗುರಿಗೆ ವಿಶಾಖಳನ್ನು ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆಯನ್ನು ಕಾಮತೃಷೆ ನೀಗಿಸುವ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಆಕೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಧ್ವಂಸಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಈ ಹಾದಿಗೆ ಅಡ್ಡ ಬಂದ ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಏನೂ ಅರಿಯದ ಮುಗ್ಧ ತಮ್ಮನನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸಿ ಹೊರದೂಡುತ್ತಾನೆ. ಯವಕ್ರೀತ ಇಂದ್ರನ ದರ್ಶನ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಹಲವು ಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಅವನಿಗೂ ವಿಶಾಖೆಳೇ ಅವನ ಗುರಿಸಾಧನೆಗೆ ಏಣಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಯವಕ್ರೀತ ವಿಶಾಖಳನ್ನು ತಾನು ಕಾಡಿಗೆ ತಪಸ್ಸಿಗೆಂದು ತೆರಳುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿಸಿದ್ದು ನಿಜವಾದರೂ ಈಗ ಕಾಡಿನಿಂದ ತಿರುಗಿ ಬಂದು ಆಕೆಯ ಶೀಲದೊಂದಿಗೆ ಆಟ ಆಡುವುದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯೇ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ; ರಭ್ಯನನ್ನು, ಪರಾವಸುವನ್ನು ಕೆಣಕುವುದು ಮತ್ತು ಅವರನ್ನು ಕದನಕ್ಕೆ ಕರೆಯುವುದು. ತನ್ನ ಮಂತ್ರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನೂ ಅವರೆದುರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಅವರನ್ನು ನಿರ್ನಾಮ ಮಾಡುವುದು. ಇದನ್ನು ತಿಳಿದ ವಿಶಾಖ, ಯವಕ್ರೀತನ ಕಮಂಡಲಿನಲ್ಲಿ ಮಂತ್ರಿಸಿ ಇಟ್ಟ ನೀರನ್ನು ನೆಲಕ್ಕೆ ಸುರಿಯುತ್ತಾಳೆ. ರಭ್ಯ ಕೃತ್ಯಾ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸ ಬಂದು ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ರಭ್ಯನಿಗೆ ಅಧ್ವರ್ಯುವಾಗುವ ಆಸೆಯಿದೆ, ಭೋಗದ ಲಾಲಸೆಯೂ ಇದೆ. ಪರಾವಸು ಅಧ್ವರ್ಯುವಾದ ಮೇಲೆ ಅವನು ಕಂಗಾಲಾಗಿ ಸೊರಗುತ್ತಾನೆ. ಪರಾವಸು ತಂದೆಯಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಸಾಧನೆಗೆ ಭಂಗ ಬರುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಅವನನ್ನು ಕೊಂದು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರು 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ'ಯ ಕಥಾ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮಹಾಭಾರತದಿಂದ ತೆಗೆದು ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಅದನ್ನು ಮೂಲಕತೆಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಸ್ವೀಕರಿಸದೆ ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮಾರ್ಪಾಡು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಮೂಲ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿಯ ಕೆಲ ನಾಟಕೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲಕತೆಯಲ್ಲಿ ಯುವಕ್ರೀತ ವಿಶಾಖಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪರಾವಸು ಅಧ್ವರ್ಯುವಾಗಿ ಯಜ್ಞ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ, ವಯಸ್ಸಾದ ರಭ್ಯ ಒಬ್ಬನೇ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಆಕೆಯ ಮಾನಭಂಗ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಇಲ್ಲಿ ಆಮೂಲಾಗ್ರ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಯವಕ್ರೀತ-ವಿಶಾಖರನ್ನು ಪ್ರೇಮಿಗಳಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕತೆಗೆ ಗಿರೀಶರು ಒಂದು ರೀತಿಯ romantic touch ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಡಿನಿಂದ ತಿರುಗಿ ಬಂದ ಯವಕ್ರೀತನನ್ನು ವಿಶಾಖ ಬಯಸಲು ಕಾರಣ ಗಂಡನೊಂದಿಗೆ ಅವಳ ಅತೃಪ್ತ ಲೈಂಗಿಕತೆ. ವಿಶಾಖ ಗಂಡನೊಂದಿಗೆ ನೋವನುಂಡು, ಮಾವನಿಂದ, ಅವಮಾನ ನೋವು, ಸಂಕಟವನ್ನನುಭವಿಸಿ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರ ಮೇಲೆ ಸೇಡುತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯವಕ್ರೀತನೊಂದಿಗೆ ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಮಾಡಿರುವ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣ ಹುಡುಕುತ್ತ ಹೋದರೆ ಅವರ ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ನಾಟಕ ಬರೆದಿರುವುದಾಗಿ ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಭಾರತದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ, ಪುರಾಣ - ಕತೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಇದ್ದ ನಂಬಿಕೆ ಹಾಳಾಗದಿರಲೆಂದು ಈ ಮಾರ್ಪಾಡು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಭಾರತ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಯವಕ್ರೀತ ವಿಶಾಖಳ ಮಾನಭಂಗ ಮಾಡಿದನೆಂದರೆ ಯಾವ ಮಹತ್ವದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂಥ ಘಟನೆಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ಪುರಾಣ, ದಂತ - ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ದೇವೇಂದ್ರ ಗೌತಮ ಋಷಿಯ ಹೆಂಡತಿಯ ಶೀಲ ಕೆಡಿಸಿದ್ದು, ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಮೇನಕೆಯನ್ನು ಕೂಡಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಆದರೆ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ನರಿಗೆ ಬೈಬಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಹತ್ತು ದೈವಾಜ್ಞೆಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಚ್ಯುತಿ ಬಂದರೆ ಅವರು ಎಂದಿಗೂ ಸಹಿಸಲಾರರು. ಯಾವುದು ಮಾಡಬೇಕು ಯಾವುದು ಮಾಡಬಾರದು ಎನ್ನುವುದು ಏಸು ಕ್ರಿಸ್ತ ಅವರಿಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಸದಾ ಎಚ್ಚರವಾಗಿದೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಆಳದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಸ್ತ ಮತವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಅವರನ್ನು ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದೆ.

ಮೂಲಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಯವಕ್ರೀತನ ಸಮಸ್ಯೆ ಬೇರೆಯದೆ ಆಗಿದೆ. ಅವನಿಗೆ ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಯಾವ ಪರಿಶ್ರಮ ಆತ ಪಡಲಾರ. ಪರಿಶ್ರಮವಿಲ್ಲದೆ ಇಂದ್ರ ಆತನಿಗೆ ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನ ಕೊಡಲಾರ. ಇಂಥ ಸಂಧಿಗ್ಧ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯವಕ್ರೀತನಿಗೆ ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದರ ಅರಿವು ಇಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇಲ್ಲ, ಆದರೂ ಅವನಿಗೆ ಕೆಲ ಸಿದ್ಧಿಗಳು ವಶವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಯವಕ್ರೀತನಿಗೆ ಇಂದ್ರನಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇಲ್ಲ. ಯವಕ್ರೀತನ ಸಿದ್ಧಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿತ್ತಿಲೆಗೆ ನಂಬಿಕೆ ಇಲ್ಲ. ರೈಭ್ಯನಿಗೆ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇಲ್ಲ. ಈ ಅಪನಂಬಿಕೆ ಕಾರ್ನಾಡರದೇ ಆಗಿದೆ. ಅವರ ಅಪನಂಬಿಕೆ ಈ ರೀತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನದಲ್ಲಾಗಲೀ, ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಸಿದ್ಧಿಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲ. ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲದ ವಸ್ತುಗಳ ಕುರಿತು ನಾಟಕ ಕಟ್ಟುವುದು ಏಕೆ ಬೇಕು ? ನಾಟಕ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೂ ನಾಟಕ ಯಾವ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ವಸ್ತುವಿನ ಕುರಿತು ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಅಂಥ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ರೈಭ್ಯ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಇಂದ್ರ ಅದಕ್ಕೆ ಮೋಕ್ಷ ನೀಡುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾರಣ ಕೊಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

'ಯಯಾತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯಿಂದಾಗಿ ಯಯಾತಿಗೆ ವೈರಾಗ್ಯ ಬಂದು ಅವನು ತಿರುಗಿ ಮಗನಿಗೆ ಯೌವ್ವನ ಕೊಟ್ಟು ಮುಪ್ಪು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ವಾನಪ್ರಸ್ಥಕ್ಕೆಂದು ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ'ಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಯವಕ್ರೀತನ ಕೊಲೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರೈಭ್ಯ ಪರವಸು ಮತ್ತು ಯವಕ್ರೀತರ ಜಗಳದಲ್ಲಿ ವಿಶಾಖ ಶೀಲ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಜೀವಂತ ಶವವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ರೈಭ್ಯನ ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಪರವಸುಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೆ ಪರಾವಸುವೇ ಬಲಿಯಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಜನರ ಸಲುವಾಗಿ ನಿತ್ತಿಲೆ ಬಲಿಪಶುವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಸಾವಿನಿಂದ ನಾಡಿನ ಅಶಾಂತಿ ತೊಲಗುತ್ತದೆ. ಸಾವು ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಮಳೆ ಕೂಡ ಬೀಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಬ್ರಹ್ಮ ರಾಕ್ಷಸನಿಗೆ ಬಿಡುಗಡೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ . ಅರವಸು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಲಿಪಶುವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಜೀವವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಯಾವ ಆಸೆಗಳಿಲ್ಲ. ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನ ಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಜಾತಿಯನ್ನೇ ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ಹೊರ ಬಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಬದುಕು ನಾಟಕದ ಮತ್ತು ನಿಷಾದರ ಕನ್ಯೆ ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಸುತ್ತ ಸುತ್ತಿ ಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ಎರಡೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಹೆಣಗಳು ಅವನ ಕಾಲಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತವೆ. ಕೊನೆಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಪಾತ್ರ ಸಿಕ್ಕು, ಅವಕಾಶ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ

ಆದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನು ನಿತ್ತಿಲೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಮೌಢ್ಯವನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನಾಗರಿಕ ಜನರ ಭಾವಪೂರ್ಣ ಸ್ವಚ್ಛ ಬದುಕನ್ನು ಹೊಗಳುತ್ತಾರೆ.

ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎರಡು ತದ್ವಿರುದ್ಧ ಜಗತ್ತುಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಿಶಾಖ ಕೈ ಹಿಡಿದ ಗಂಡನಿಗೆ ಮೋಸಮಾಡಿ ಯವಕ್ರೀತನೊಂದಿಗೆ ಲೈಂಗಿಕ ತೃಪ್ತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಯವಕ್ರೀತನೂ ಇದನ್ನೇ ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ನಿತ್ತಿಲೆ ಗಂಡನನ್ನು ತೊರೆದು ಬರುತ್ತಾಳೇನೋ ನಿಜ ಆದರೆ ಕಾಮದಾಸೆಯಿಂದಾಗಿ ಅಲ್ಲ, ಗೆಳೆಯ ಅರವಸುವನ್ನು ಬದುಕಿಸಲು ಹೀಗೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಗಂಡನನ್ನು ತೊರೆದ ಮೇಲೆ ಅರವಸುವನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡದ್ದು ಸೋದರ ಭಾವ, ಪ್ರೀತಿ ವಾತ್ಸಲ್ಯದಿಂದ. ಪರಾವಸುಗೆ ಹೆಂಡತಿ ವ್ಯಭಿಚಾರವೆಸಗಿದ ಸುದ್ದಿ ಕೇಳಿ ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಬಂದು ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಮುಗ್ಧ ತಮ್ಮನಿಗೆ ಮೋಸಮಾಡಿ ಚನ್ನಾಗಿ ಹೊಡೆಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಜಾತಿಗಾರ ಅರವಸುವನ್ನು ಕಾಪಾಡುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಯಜ್ಞ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ; ಜಾತಿಗಾರರು ನಾಟಕ ವಾಡುತ್ತಾರೆ. ಯಜ್ಞಕುಂಡ ಉರಿದ ಹಾಗೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಹೃದಯಗಳು ಉರಿದು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಅವರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಜನ ಚಪ್ಪಾಳೆ ತಟ್ಟುತ್ತಾರೆ ; ಅವರ ಹೃದಯ ಹರ್ಷಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ಮಳೆಯಾಗುವುದು ಆಟವಾಡುವದರಿಂದಲೇ ಹೊರತು ಯಜ್ಞದ ಕುಂಡ ಉರಿಸುವುದರಿಂದಲ್ಲ, ಯಜ್ಞ ಭೂಮಿ ತಣ್ಣಗಾದ ಮೇಲೆಯೇ ಮಳೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಭಂಡತನದ ಕಟು ವಿಡಂಬನೆಯಾದಂತೆಯೇ ಕಾರ್ನಾಡರ ಅಪನಂಬಿಕೆಗೆ ಜೀವಂತ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

ರಭ್ಯ, ಪರಾವಸು, ವಿಶಾಖ, ಯವಕ್ರೀತರ ಸಂಶಯ ಅವರ ನೈತಿಕ ಅಥಃ ಪತನದ ಫಲವಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಅವರ ಬದುಕು ಹದಗೆಟ್ಟು ಹೋಗಿದೆ. ಅವರ ಜೀವನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೆಲ್ಲ ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡಿದೆ. ದುರಾಸೆ, ಭಂಡತನ, ಮೌಢ್ಯ, ಲಾಲಸೆ, ಲಂಪಟತನ ಅವರ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಹಾಳುಗೆಡಿಸಿವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ತಂದೆ-ಮಕ್ಕಳು, ಅಣ್ಣ-ತಮ್ಮ, ಗಂಡ-ಹೆಂಡತಿ, ಇಂಥ ತೀರ ಆತ್ಮೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳು ತಮ್ಮ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಳೆದು ಕೊಂಡಿವೆ. ಪರಸ್ಪರರಲ್ಲಿರುವ ಅಪನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೀತಿ ವಿಶ್ವಾಸಗಳ ಕೊರತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವರ ಬದುಕಿಗೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದಂತಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ : ''ಕೃತಿಕಾರನ ಉದ್ದೇಶ ಕೃತಿಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವುದೇ ಕೃತಿಯ ಸಫಲತೆಯ ಗುರುತಾಗಿದೆ.''[45] ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಉದ್ದೇಶ ಕೃತಿಯ ಉದ್ದೇಶಗಳೆರಡು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಇದು ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕದ ಸಫಲತೆಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಿದೆ.

---

45. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ ಪು.132

ಇನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಾಲ್ಕು ಮಾತು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ಈ ನಾಟಕ ''ಯಯಾತಿ''ಯ ಹಾಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ವಿಭಜನೆ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಪೂರ್ವರಂಗ, ಉತ್ತರರಂಗ, ಮತ್ತು ಮಧ್ಯ ಮೂರು ಅಂಕಗಳನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಸೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಆರಂಭ ಬಹಳ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ನಾಟಕದ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿಯೇ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬಳಸುವ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟ್ಯ ತಂತ್ರ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬರಗಾಲವಿರದೆ ಜನರ ಹೃದಯದಲ್ಲಿಯೂ ಬರಗಾಲವಿದೆ. ಭೂಮಿ ಮಳೆಗಾಗಿ ಹಾತೊರೆದು ನೀರು ಕಾಣದೆ ಅಗ್ನಿಯ ಕಾವು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಲಿದೆ. ಜನರ ಹೃದಯ ಪ್ರೀತಿ ವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕೆ ಕಾಯ್ದರೂ ದ್ವೇಷ ಅಸೂಯೆ ಮತ್ಸರಗಳ ಹೊಡೆತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕು ದುರ್ಧರಗೊಂಡಿದೆ. ಪೂರ್ವರಂಗ ನಾಟಕದ ಆರಂಭವಾದರೆ ಮುಂದೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೂರು ಅಂಕಗಳು ನಾಟಕದ ಮಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಉತ್ತರರಂಗ ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ಈ ರೀತಿಯ ನಾಟಕ ವಿಂಗಡನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಂವಿಧಾನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. "(The plot) has a beginning, a middle and an end"[46] ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಈ ಮಾತನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಪಾಲಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎರಡು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದನೆಯದು Flash back ಪದ್ಧತಿಯಾದರೆ. ಎರಡನೆಯದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ ತರುವುದು. ಅರವಸು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆಗ ಅವನಿಗೆ ನಿತ್ತಿಲೆ ನೆನಪಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆ ಆಟ ವೀಕ್ಷಿಸಲು ಬಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ಅರವಸು ಹಿಂದೆ ನಡೆದ ಬದುಕನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದಿನ ಮೂರು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ ಅವನ ನೆನಪೇ ಆಗಿದೆ. ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕ್ರಿಯೆ ಉತ್ತರ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದು ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ನಾಟಕ ತರುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಈ ತಂತ್ರ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತದೆ. ಷೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ತನ್ನ ನಾಟಕ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಈ ತಂತ್ರ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಂದ ಕೊಲೆಗಾರರು ತನ್ನ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ ಮತ್ತು ತಾಯಿ ಹೌದೋ ಅಲ್ಲವೋ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ಬೇಕೆಂತಲೇ ನಾಟಕವಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಅವನು ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಕೊಲೆಗಾರರನ್ನು ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚಿ ಅವರ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಬಳಸಲು ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳೂ ಇವೆ. ಅರವಸುವಿಗೆ ತನ್ನ ಅಣ್ಣ ಪರಾವಸು ಏಕೆ ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಂದ ಎಂದು ಈಗಾಗಲೇ ತಿಳಿದಿದೆ. ಆದರೂ 'ಇಂದ್ರ ವಿಜಯ' ಆಟವಾಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ದೊಡ್ಡಾಟ, ನಾಟಕದ ಇಡೀ ವಸ್ತುವಿನ

---

46. S.H. Butcher, Aristotle's *Theory of Poetry and Fine Art*. p.31

ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಸಂಪಿಧಾನದ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಹುದುಗಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರೂ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಹಳ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನ ಕಲ್ಪನೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಇನ್ನೊಂದು (ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್) ನಾಟಕವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. 'ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಾಸ್ಪೆರೋ ತನ್ನ ಸಹೋದರನ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅವನು ಪ್ರಾಸ್ಪೆರೋನನ್ನು ''ಮಿಲಾನ್''ದ ಸರದಾರ ಹುದ್ದೆಯಿಂದ ಕಿತ್ತಿ ಹಾಕಿದ್ದಾನೆ. ಆಗ ಪ್ರಾಸ್ಪೆರೋ ಏರಿಯಲ್ ಎಂಬ ಭೂತವನ್ನು ತನ್ನ ಅಧೀನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಸಹಾಯದಿಂದ ತಮ್ಮನಿಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಕಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಏರಿಯಲ್‌ಗೆ ಬಿಡುಗಡೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ'ಯಲ್ಲಿ ರಭ್ಯ ಯುವಕ್ರೀತನ ಮೇಲೆ ಹಗೆಸಾಧಿಸಲು ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಮಗನಿಂದ ಸಾವನ್ನಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಬಿಡುಗಡೆಗಾಗಿ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸ ಪರಿತಪಿಸಿ ಕೊನೆಗೆ ಅರವಸುವಿನ ದಯದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಹಳ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದರ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆರಡನ್ನೂ ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದಿಡಲು ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ನಾಟಕ ಬರೆದರೆ ಅದನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸುವ ತಂಡಗಳು ನಾಡಿನಲ್ಲಿರುವುದು ಆನಂದದಾಯಕ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕ ದೇಶದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲೂ ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಅಭಿನಯಸಲ್ಪಡುವುದು ತುಂಬ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಲೇಖಕ ಬರೆದ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳೂ ರಂಗದ ಬೆಳಕು ಕಂಡ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಬಹಳಷ್ಟು ಇಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾರ್ನಾಡರು ಅದ್ವಿತೀಯ ಲೇಖಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಕನ್ನಡದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲೊಬ್ಬರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕಂಬಾರ ಮತ್ತು ಕಾರ್ನಾಡರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ರಾಷ್ಟ್ರ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೂ ಎತ್ತರದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಬಹುದಾದಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು. ಕಂಬಾರ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕವನಗಳನ್ನೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನೂ ಬರೆಯುವ ಕಂಬಾರರು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗುರ್ತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕಂಬಾರರು ಇನ್ನೂ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಚಳುವಳಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದು ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಹೂತು ಹೋಗಿದ್ದರಿಂದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಬಗೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮತ್ತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ತಾಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕಂಬಾರರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬೀಸು, ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವಿಸ್ತಾರ ಹಾಗೂ ಅನುಭವದ ಆಳ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದವು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಅವರೇ ಸಮಾನರು. ಕಾರ್ನಾಡರಿಗಿರುವ ಆಗಾಧ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದನ್ನು ಕಂಬಾರರು ಹೊಂದಿದ್ದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದಿಗೂ ಎದೆ ತಟ್ಟಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ನಾಟಕಕಾರ ಅವರಾಗಬಹುದಿತ್ತೇನೋ !

ಕಾರ್ನಾಡರನ್ನು Intellectual genius ಎಂದು ಕರೆದು ಕಂಬಾರರನ್ನು local genius ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಪರಿಸರದ ಹುಡಿ, ಮಣ್ಣಿನ ಸೊಗಡು, ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಪರಿಸರ ಮೈ ತಳೆದು ನಿಂತಿವೆ. ನಾಟಕದ ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲೂ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೂ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಈ ವಾತಾವರಣ ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಮೂಡಿನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಕ್ರಿಯೆ, ಸಂಘರ್ಷ ಮತ್ತು ವಾತಾವರಣ ಜೀವಂತವಾಗಿವೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಲವಲವಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿವೆ.

ಕಂಬಾರರು ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ, ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ಬದುಕು ಮತ್ತು ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಕಂಬಾರರು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತ, ಸಂವೇದಿಸುತ್ತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಜನಪದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನಮಾನ ತಂದು ಕೊಟ್ಟವರು. ಅವರು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯವನ್ನೂ (Folk motif), ವಿಷಯ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಪುರಾಣಕಥೆ, ದಂತಕಥೆ ಮತ್ತು ಕಟ್ಟು ಕಥೆಗಳನ್ನೂ ತಂದರು.

ಕಂಬಾರರಂತೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಆಧುನಿಕ ಲೇಖಕನೂ ಜಾನಪದ ಬದುಕಿಗೆ ತೀವ್ರವಾಗಿ, ಗಾಢವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸಿಲ್ಲ. ಕಪಿ ಬೇಂದ್ರೆ, ಜನಪದ ಲಯದೊಂಟಗೆ ಆಟವಾಡಿದರೆ ಕಂಬಾರರು ಜನಪದದೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೈ, ಕೈ, ಜೋಡಿಸಿ ಕುಲು ಕುಲು ನಗುತ್ತಾರೆ. ಆ ಬದುಕಿನೊಂದಿಗೆ

ಕಂಬಾರರು ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಹಾಗೂ ಬೌದ್ಧಿಕ ನೆಂಟಸ್ತಿಕೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರುವುದಲ್ಲ. ಅದೇ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ. ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗೆ ಜನಪದವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಕಂಬಾರರ ಜನಪದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಬಹಳ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿದೆ. ಜಾನಪದದಲ್ಲಿರುವ ಜೀವಂತ ಅನುಭವಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅರಿವು ಅವರಿಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಜಾನಪದದ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲೆಯೂ ಅವರಿಗೆ ಕರಗತವಾಗಿದೆ. ಜನಪದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ. ಅದು ಜಡವಾದುದು ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಂಬಾರರ ಜನಪದದ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವರು ಸಂದೇಹಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ''ಶುದ್ಧ ಜನಪದದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇದ್ದವರು ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಸಂಶಯದಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ.''[47](ಜಿ. ಎಸ್. ಆಮೂರ್) ಎನ್ನುವ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಶುದ್ಧ ಜನಪದ ಎನ್ನುವುದೂ ಇದೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಂತೆ ಅಲ್ಲವೆ ? ಜನಪದ ಶುದ್ಧವೂ ಅಲ್ಲ ಅಶುದ್ಧವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಕೇವಲ ಜನಪದ. ಅದನ್ನು ಬದುಕದ ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಒಂದೇ.

ಕಂಬಾರರು ಜಾನಪದಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ Sophistication ತಂದು ಕೊಟ್ಟರು ಎಂದು ಆಗಾಗ ಹೇಳುವ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಮಾತು ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ. ಜಾನಪದವನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕಂಬಾರರು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಬಲ್ಲರು. ಜನಪದಕ್ಕೆ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನೂ ಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನೂ ಕಂಬಾರರು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಇಬ್ಭಾಗ ಮಾಡುವ ಆಮೂರರ ಕ್ರಮ ಸರಿಯಲ್ಲ. ''ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಕಂಬಾರರನ್ನು ಜಾನಪದದೊಡನೆ ಸಮೀಕರಿಸುವುದು ಅವಾಸ್ತವವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟತೆಯ ಅಂಶಗಳೂ ಪ್ರಬಲವಾಗಿರುವದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು''[48] ಆಮೂರರ ಈ ವಾದಸರಣಿ ಒಪ್ಪಲಾಗದು.

ಜನಪದ ಕಥೆ, ಕವನ ಹಾಗೂ ಹಾಡುಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯ ಬದುಕನ್ನು, ಬದುಕಿನ ಸಹಜ ಅನುಭವವನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಆಗಿದೆ. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಬದುಕನ್ನು ಸಂಕೇತಗಳ ಮೂಲಕ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ, ರೂಪಕ ನೀತಿಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆ ಜನಪದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಇದೆ ಎಂದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನೀತಿಪಾಠವನ್ನು ಬೋಧಿಸುವ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯ ಒಟ್ಟು ಗ್ರಾಮೀಣ ಪರಿಸರವನ್ನು ಹಸನಾಗಿ ಇಡುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು

---

47. ಪ್ರೊ. ಜಿ ಎಸ್. ಆಮೂರ್, ಸಾತ್ವಿಕ ಪಥ ಪು. 97.

48. ಅದೇ, ಪು.97

ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಅವುಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುವುದು, ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಗೌರವಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅನುಸರಿಸುವುದು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನ ಯಥಾ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಟ್ಟು ಆಶೆಯಾಗಿದೆ. ಬದುಕು ಮತ್ತು ಬರಹದ ನಡುವೆ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಹೊಂದಿರದ ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಬದುಕಿದಂತೆ, ಹಾಡಿದಂತೆ, ಬದುಕಿದ ಜನಪದಿಯರ ಬಗೆಗೆ ಸಂಶಯ ತಾಳಿದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನಿಲ್ಲ. ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಬರೆಯುವುದು, ವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಜಾನಪದರು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವರು ಬದುಕನ್ನೇ ಬದುಕುವವರು, ಓದದೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವವರು ಆಗಿದ್ದಾರೆ.

ಆದರೆ ಕಂಬಾರರು ಜನಪದವನ್ನು ಈ ಒಂದು ಮಟ್ಟದಿಂದ ಮೇಲೆತ್ತಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಶಿಷ್ಟ ಓದುಗ ಮತ್ತು ಲೇಖಕರ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿವೆ. ಕಂಬಾರರು ಜನಪದವನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು.

ಕಂಬಾರರು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲಿನಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೆಗೆದು ಹಾಕಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ವಾಸ್ತವತೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವರು ಅವಕಾಶ ನೀಡಲಿಲ್ಲ. 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ', 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು', 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ಮತ್ತು 'ತುಕ್ರನ ಕನಸು' ಗಳಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಸುಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. 'ಜಯಸಿದ ನಾಯ್ಕಾ' ಮತ್ತು 'ಹರಕೆಯ ಕುರಿ' ಯಂಥ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಹಣಿಕಿ ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಕಂಬಾರರು ವಾಸ್ತವತೆಯ ವಿರೋಧಿಯಾದಂತೆ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಮಾದರಿಯ ವಿರೋಧಿಯೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ನಾಡಿನ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ಕಳೆದ ಮೂರು ದಶಕಗಳಿಂದ ನಾಟಕದ ರಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದದ್ದು, ತಮ್ಮ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಗಲೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಇಂದಿಗೂ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಕಂಬಾರರದು ಬಹುಮುಖ ಪ್ರತಿಭೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ; ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆ ತೀಕ್ಷ್ಣವೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ ಆಗಿದೆ ; ಅವರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಬೀಸು ಆಗಾಧವಾದುದು. ಅಂತೆಯೇ ಕಂಬಾರರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಂತೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನೂ, ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಕಂಬಾರರು ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ, ಎಂಥದೇ ಆಗಿರಲಿ, ಅವು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳಾದಂತೆ ರಂಗಕೃತಿಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳ ಜೀವಾಳ ಜಾನಪದವಾಗಿದೆ. ಕಂಬಾರರು ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಬ್ರೆಖ್ಟನ 'ಎಪಿಕ್' ಅಥವಾ 'ಸಂಪೂರ್ಣ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಾಟಕ ಬರೆದರು. ಬ್ರೆಖ್ಟನ ರಂಗಭೂಮಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಕಂಬಾರರ ಗಮನ ಆ ಕಡೆಗೆ ಹರಿದು ಹೋಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಹಾಗೂ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ

ಪ್ರಭಾವ ಕಂಬಾರರ ಮೇಲಾಗಿದ್ದುದು ಅವರ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಲಾರ್ಕಾ ಬರೆದ The House of Bernarda Alba ಎಂಬ ನಾಟಕದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಕಂಬಾರರು 'ಕಾಡುಕುದುರೆ' ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕಂಬಾರರು ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು (ಹರಕೆಯ ಕುರಿ, ಜೈಸಿದ ನಾಯ್ಕಗಳಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತು ಹೊಂದಿದ ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ) ಬರೆದ ಕಂಬಾರರು ಅವಾಸ್ತವಿಕ ವಸ್ತುಗಳುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಕಂಬಾರರು ಹಲವು ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಋಷ್ಯ ಶೃಂಗ'ದಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ನಾಟಕಕಾರ ಕಂಬಾರರ 'ಯಾತ್ರೆ', 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು', 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ', 'ಕಾಡು ಕುದುರೆ', 'ನಾರ್ಸಿಸ್', 'ಚಾಳೇಶ್', 'ಜೈಸಿದ ನಾಯ್ಕ', 'ಹರಕೆಯ ಕುರಿ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಇತ್ತೀಚೆಗಿನ 'ತುಕ್ರನ ಕನಸು' ನಾಟಕದವರೆಗೆ ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ, ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ಸಾಗಿ ಬಂದಿದೆ.

ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆಯಲ್ಲದೆ, ಅವುಗಳ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಹಾಗೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳು ಆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿವೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗಳಿಸಿದ 'ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ' ಎಂಬ ಬಯಲಾಟ ಕಂಬಾರರ ಮೇಲೆ ಗಾಢವಾದ ಮತ್ತು ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿ ಅವರಿಂದ 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ಯಂಥ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿ ಬರಲು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. "Adultery, sexual jealousy and revenge are parts of our rural life, but these themes don't have the cultural sanction to become aesthetic experiences. The author of the play could turn them into aesthetic experiences not because of any foreign influence, but because he was very much moved by the event."[49] 'ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ' ನಾಟಕದ ಕುರಿತು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಬರೆದ ಸಾಲುಗಳಿವು. ನಾವು ಇವುಗಳನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಬರೆದಂತಿದೆ.

ಋಷ್ಯಶೃಂಗ :

ಕಂಬಾರರ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗವು' 'ಹೇಳತೇನಿ ಕೇಳ' ಎಂಬ ಕಥನಕವನದ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಮುಂದುವರೆಸಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ವಸ್ತು ಕಂಬಾರರ 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇದು ಒಂದೇ ವಸ್ತು ಕಂಬಾರರ ಮನಸ್ಸು ಹಾಗೂ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ

49. K.D. Kurtkoti, The Tradition of Kannada Theatre, P. No. 61.

ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕೆಣಕುತ್ತ, ತಡುವುತ್ತ ಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಕಂಬಾರರ ಕಥನ ಕವನ ಹಾಗೂ ನಾಟಕದ ಮಧ್ಯೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾಣುವುದು ಸಹಜ ಯಾಕೆಂದರೆ ''ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮ ಭಿನ್ನವಾದಂತೆ ಅದರ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಅಂತರ''[50](ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ) ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಮೂಲತಃ ಜನಪದವಾದುದು. ಊರಿನ ದನಕರಗಳನ್ನು ತಿಂದು ಜನರನ್ನು ಪೀಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಏಳು ಪಟ್ಟೆಹುಲಿಯನ್ನು ಊರ ಗೌಡ ಬೇಟೆಯಾಡಲು ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಕಾಡಿಗೆ ಹೋದ ಗೌಡನನ್ನು ಹುಲಿರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ರಾಕ್ಷಸ ಕೊಂದು ಗೌಡನ ರೂಪಧರಿಸಿ ಊರನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಗೌಡತಿಯನ್ನು ಕೂಡಿ ಬಾಳಗೊಂಡನೆಂಬ ಮಗ ಜನಿಸಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಕ್ಷಸಗೌಡ ಊರನ್ನು ಆಳತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ದುಷ್ಟಶಕ್ತಿಯ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಊರಲ್ಲಿಯ ಗಂಡಸರು ನಿರ್ವೀರ್ಯರಾಗುತ್ತಾರೆ, ಹೆಂಗಸರು ಗಂಡಸರ ನಿರ್ವೀರ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅತೃಪ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ''ಗೌಡನನ್ನು ಕೊಂದು ಅವನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತಿರುಗಿ ಬಂದು ಗೌಡತಿಯನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿದ್ದ ರಾಕ್ಷಸ ಮುದುಕನಾಗಿದ್ದರೂ ಸಮರ್ಥನಾದ ಪ್ರತಿನಾಯಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ.''[51] (ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ)ಆದರೂ ರಾಕ್ಷಸಗೌಡ ಊರ ಜನರನ್ನು ನಪುಂಸಕರನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ರಾಕ್ಷಸಗೌಡನ ಮಗ ಬಾಳಗೊಂಡ ಪರಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಓದಲು ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಆಗಮನದಿಂದ ಬರಗಾಲ ನಿವಾರಣೆಯಾಗಿ, ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಪುರುಷತ್ವವನ್ನು ಪುನಃ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಅತೃಪ್ತ ಹೆಂಡಂದಿರ ಕಾಮಬಾಧೆಯನ್ನು ಸಂತೃಪ್ತಿ ಪಡಿಸಬಹುದು ಎಂದುಕೊಂಡ ಜನ ಬಾಳಗೊಂಡನ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ತುದಿಗಾಲ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಬಾಳಗೊಂಡನ ಊರ ಪ್ರವೇಶ ಜನರ ನಿರೀಕ್ಷೆಗೆ ತಣ್ಣೀರೆರಚಿ, ದೈವದ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಸುಳ್ಳಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಬಾಳಗೊಂಡ ನೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ಯಕ್ಷಿಣಿಯರು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷರಾಗಿ ಬಾಳಗೊಂಡನಿಗೆ ರತ್ನವನ್ನುಕೊಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಮುಡಿದು ಕನ್ಯೆಯೋರ್ವಳನ್ನು ಸಂಭೋಗಿಸಲು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಮಲಿ ''ಸಫಲ ಕಾಮ''ದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದಳಲ್ಲದೆ, ಸಮೃದ್ಧ ಹೆಣ್ಣು, ಕನ್ಯೆಯೂ ಆಗಿದ್ದಾಳೆ. ಈಕೆಯನ್ನು ಕೂಡುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿದ್ದ ಬಾಳಗೊಂಡನನ್ನು ರಾಕ್ಷಸಗೌಡ ವಂಚಿಸುತ್ತಾನಲ್ಲದೆ ಕಮಲಿಯನ್ನೂ ಸಂಭೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಯಕ್ಷಿಣಿಯರ ಹಾರೈಕೆಯೂ ದೈವದ ಹೇಳಿಕೆಯಂತೆ ಹುಸಿಯಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಳಗೊಂಡನ ಮೇಲಿಟ್ಟ ಜನರ ವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕೆ ಎರಡು ಬಾರಿ ಮೋಸವಾಗಿದೆ. ಧೃತಿಗೆಟ್ಟ ಬಾಳಗೊಂಡ ಬದುಕನ್ನು ಹೊಸರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲು, ತನ್ನ ಜನ್ಮ ರಹಸ್ಯ ತಿಳಿಯಲು ಯತ್ನಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಫಲನಾಗುತ್ತಾನೆ. ರಾಕ್ಷಸಗೌಡನನ್ನು ಗೆದ್ದೂ ಬಾಳಗೊಂಡ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ. ರತ್ನವನ್ನು ಮುಡಿದು ಕಮಲಿಯನ್ನು ಸಂಭೋಗಿಸಬೇಕೆಂದುಕೊಂಡ ಬಾಳಗೊಂಡ ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನು ಕಮಲಿ ಎಂದು ತಿಳಿದು ಆಕೆಯೊಂದಿಗೆ

50. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ.ಪು. 23

51. ಅದೇ ಪು. 23

ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ಬಾಳಗೊಂಡ ಈ ಅಸಹಜ ಪ್ರಕೃತಿವಿರೋಧ ಅಪರಾಧದಿಂದಾಗಿ ಖಿನ್ನನಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಸ್ವಯಂಕೃತ ವ್ಯಭಿಚಾರಕ್ಕೆ ನಡುಗಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಮಯಕ್ಕೆ ರಾಮಗೊಂಡನು (ಗೌಡನ ಓಲಿಯ ಮಗ) ಓಂದಿರುಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ತಿಳಿದು ಬಂದು ಊರಿನ ವಾತಾವರಣ ತಿಳಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ಆಗಮನದಿಂದ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಆಶಯದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿನಾಯಕ ರಾಕ್ಷಸಗೌಡನಾದರೆ ನಾಯಕ ಬಾಳಗೊಂಡನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ವಿಧಿಯು ಒಡ್ಡಿದ ಸವಾಲುಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಬಾಳಗೊಂಡ ಸೋತು ಹೋದರೂ, ಪ್ರಬಲ ಹೋರಾಟ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ವಿಧಿಯ ನಿಯತಿಯನ್ನು ಮೀರಲು ಅವನು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಈ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಬಾಳಗೊಂಡನಿಗೆ ಒಂದು ಗೆಲವು ಸಿಕ್ಕು ಎರಡು ಸೋಲುಗಳು ಕೊರಳಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತವೆ. ಸೋತು ಗೆಲ್ಲುವುದು ಲಾಭದಾಯಕ.ಆದರೆ ಗೆದ್ದು ಸೋಲುವುದು ದುರಂತವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಾಳಗೊಂಡ ತನ್ನ ತಂದೆ ಮುದಿರಾಕ್ಷಸ ಗೌಡನನ್ನುಕೊಂದು ತನ್ನ ರಾಕ್ಷಸ ಮೂಲವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆಯಾದರೂ ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನು ಸಂಭೋಗಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಭಯಂಕರ ಪಾಪಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಾಳಗೊಂಡನ ದುರಂತ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರ ಸೊಪೋಕ್ಲೀಸನ ಇಡಿಪಸ್ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಇಡಿಪಸ್ ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನೇ ಲಗ್ನವಾಗಿ ಆಕೆಯ ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ತಂದೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆಕೆ ತನ್ನ ತಾಯಿ ಎಂದು ಅವನ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಇಡಿಪಸ್ ತನ್ನೆರಡೂ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಬಾಳಗೊಂಡ ಇಂಥದನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಯಾಕೆಂದರೆ ''ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕರಂತೆ ಬಲಿಯಾಗಬೇಕೆಂದರೆ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಲ್ಲ. ಜನರ ಸಂಕಲ್ಪದಲ್ಲಿಯೂ ಬಲವಿಲ್ಲ. ಬಾಳಗೊಂಡನ ರಾಕ್ಷಸಗೌಡ ಮತ್ತು ಗೌಡತಿಯರ ಕೃತಕ ಸಂತಾನ, ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ದುರ್ಬಲತೆಯ ಮೂಲ ಅವನ ಹುಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ.''[52]

ಕಂಬಾರರು ಬಾಳಗೊಂಡನನ್ನು ದುರಂತ ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದು, ಅವರು ತಮ್ಮ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಭಾಗಶಃ ಯಶಸ್ಸು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ಕಂಬಾರರ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವರೊಬ್ಬ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಬೆಳೆಯಬಲ್ಲರು ಎಂಬ ಭರವಸೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ನೀಡಿತು. ಅವರ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಭರವಸೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಈಡೇರಿಸಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

---

52. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ ಪು. 29

[illegible]

ಹುಲಿಯ ನೆರಳು :

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ಕೂಡ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಕಂಬಾರರು ಜೀವನದ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಯಾವ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ ಅಥವಾ ಮೂಲಭೂತ ಕಾರಣ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ನಡೆದು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಆಕಸ್ಮಿಕ ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಬದುಕನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಬಹಳ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ, ಆತ ವಾಸಿಸುವ ಸಮಾಜ ಅಥವಾ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅಥವಾ ನಡೆಯುವ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳು ಆಕಸ್ಮಿಕವೇ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ನಡೆದು ಹೋದ ಘಟನೆಯೊಂದರ ಕುರಿತು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿ, ಕಲ್ಪನಾಜೀವಿಯಾದ ಕನಸುಗಾರ ಮನುಷ್ಯ ಗಂಭೀರವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಭಗೀರಥ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇದು ಸುಲಭವಾದ ಕೆಲಸ ಅಲ್ಲವಲ್ಲವೆ? ಆದರಲ್ಲೂ ಕೇವಲ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ, ಛಾಯೆಗಳಿಲ್ಲದ, ನೆರಳುಗಳಿಲ್ಲದ ಅಖಂಡ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಹೊರಟರೆ ಒಂದೋ ಭ್ರಮನಿರಸನ ಹೊಂದಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಇಲ್ಲಾ ದುರಂತಕ್ಕೀಡಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಇಂತಹದೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ರಾಮಗೊಂಡ ಸತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಏಳು ಪಟ್ಟೆ ಹುಲಿಯೊಂದು ಶಿವಾಪುರಕ್ಕೆ ಬಂದು ದನಕರಗಳನ್ನೂ, ಕೂಸು ಕುನ್ನಿಗಳನ್ನೂ ತಿನ್ನಲಾರಂಭಿಸಿದಾಗ ಗೌಡ ಅದನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡಲು, ಬೇಡರೊಂಟಗೆ ಕುದುರೆ ಸವಾರಿ ಮಾಡಿ ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಹುಲಿ ಅಲ್ಲ. ಹುಲಿಯ ವೇಷದಲ್ಲಿರುವ ರಾಕ್ಷಸ. ರಾಕ್ಷಸ ಹೊಂಚು ಹಾಕಿ ಗೌಡನನ್ನು ಕೊಂದು ಗೌಡನ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಊರಿಗೆ ಬಂದು, ಅಗಸಿಯ ಆಚೆಯ ಹಾಳು ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಗೌಡನ ಶವ ಚೆಲ್ಲಿ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಹುಲಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ ರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಕೊಂದು ಅದನ್ನು ಹಾಳುಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಚೆಲ್ಲಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಗೌಡ್ತಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಮಗೊಂಡನಿಗೆ ಬಾವಿಯ ಕಡೆ ಹೋಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳು ಎಂದು ಗೌಡ್ತಿಗೆ ತಿಳಿಸಿ, ಊರ ಜನರೆಲ್ಲರು ಇದನ್ನೇ ಪಾಲಿಸಬೇಕೆಂದು ಡಂಗೂರ ಸಾರಿ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಗೌಡನ ನಡೆ-ನುಡಿಯಲ್ಲೂ ಇರುವಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಹಾಗೂ ಮೊಗದಲ್ಲೂ ಉಂಟಾದ ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಊರ ಜನರು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣ ಯಾವುದು ಎಂದು ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಗೌಡ್ತಿಗೂ ರಾಮಗೊಂಡನಿಗೂ ಕರಿಯಜ್ಜನಿಗೂ ಸಂಶಯ ಬಂದಿದೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಊರ ಜನರಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿಯೂ ಉಂಟಾಯಿತು. (ಇದನ್ನು 'ಹೇಳತೇನ ಕೇಳ' ಕಥನ ಕವನ ಸುಂದರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದೆ) ಅಂದೇ ಕುರುಬರ ಗುಳ್ಳವ್ವನ ಮಗ ಉಸಿರಾಡುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಕರಿಮಾಯಿ ಮರ ಇಡೀ ಊರಿಗೆ ನೆರಳು

ನೀಡುತ್ತದೆ. ಪಾರಂಬಿ ಮರದಡಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕಲಮಾಯಿ ವಿಗ್ರಹ ಒಡೆದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕರಿಯಜ್ಜನಿಂದ ಕೂಸನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಗೌಡ ಪಾರಂಬಿ ಮರವನ್ನು ಕಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕರಿಯಜ್ಜ ಎದೆ ಒಡೆದು ಸತ್ತುಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಹಾಳು ಬಾವಿಯ ಹತ್ತಿರ ಇರಿಪ್ಪಾ ದೆವ್ವವನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದಾಗಿಯೂ ಅದು ಗೌಡನ ಹಾಗಿದೆ ಎಂದೂ ರಾಮಗೊಂಡನಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಮಗೊಂಡ ಬಾವಿಯ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ ಭೂತಕ್ಕೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆದೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗೌಡನ ಭೂತ ರಾಮಗೊಂಡನಿಗೆ ವಸ್ತು ಸ್ಥಿತಿ ತಿಳಿಸಿದಾಗ ರಾಮಗೊಂಡನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ತೂಗುಯ್ಯಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾರು ? ಯಾರು ತನ್ನ ತಂದೆ ಎಂದು ಯಾರು ಹೇಳಿಯಾರು? ''ಇದನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಸಮೀಪದ ದಾರಿಯೆಂದರೆ ತಾಯಿಯೇ ! ತಾಯಿ-ತಂದೆಯ ಆತ್ಮಕ್ಕೆ ಆತ್ಮ ಬೆಸೆದವಳು. ದೇಹಕ್ಕೆ ದೇಹ ಬೆಸೆದವಳು.''[53] ಎಂದು ರಾಮಗೊಂಡ ತಾಯಿಯ ಹತ್ತಿರ ಬರುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ತಂದೆ ಯಾರೆಂದು ರಾಮಗೊಂಡ ಗೌಡ್ತಿಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಗೌಡ್ತಿ ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿಯ ಸ್ತಿಮಿತತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಅರೆಹುಚ್ಚಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ತನ್ನ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಪಿಂಡ ಹಾದರದ್ದು ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ಆಕೆಗೆ ಬಂದಿದೆ. ''ಹುಲಿ ಬಂದು ನನ್ನ ಹಾಸಿಗಿ ಹೊಲಸ ಮಾಡೇತಿ, ಎಷ್ಟು ಜಳಕ ಮಾಡಿದರೂ ವಾಸನೆ ಹೋಗವೊಲ್ಲು''[54] ಎಂದು ಮಗನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ರಾಮಗೊಂಡನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ನೇರವಾದ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ''ನನಗೂ ನಿನಗೂ ಏನು ಸಂಬಂಧ ? ಹುಲಿಗೂ ನಿನಗೂ ಏನ ಸಂಬಂಧ ? ಪಾರಂಬಿ ಕರೆವ್ವಗೂ ಕೀಲು ಕುದುರಿಗೂ ಏನ ಸಂಬಂಧ? ಹಾಳ ಬಾವಿಗೂ ನನ್ನ ಗರ್ಭಕ್ಕೂ ಏನು ಸಂಸಂಧ''[55] ಎಂದು ಒಡಪಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹಾಗೂ ಮಗನ ದುರಂತಕ್ಕಿರುವ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಗೌಡ್ತಿಯ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಂತೆ ರಾಮಗೊಂಡ ಹುಲಿಯ ಹಾಲನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬರಲು ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ರಾಕ್ಷಸನೊಂದಿಗೆ ಕಾದಾಡಿ ಹುಲಿಯ ಹಾಲಿನೊಂದಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುವಾಗ ರಾಮಗೊಂಡ ಪುನಃ ಭೂತವನ್ನು ಸಂಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಕ್ಷಸ ಗೌಡನ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ರಾಮಗೊಂಡನ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ತಿರುಗಾಡುವದರಿಂದಲೇ ಗೌಡ್ತಿ ''ನಿನಗೆ ಎರಡ ನೆರಳು ಮೂಡ್ಯಾವ''[56] ಎಂದು ಮಗನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಇದರಿಂದ ರಾಮಗೊಂಡನ ಸತ್ಯಶೋಧನೆ ತೀವ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಕಾಣಬೇಕಾದ ಸತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಬಹಳ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದುದು ಎಂದವನು ತಿಳಿದಿದ್ದಾನೆ. ಭಯಂಕರವಾದ ರಾಕ್ಷಸ ಇಡಿಯ ಊರನ್ನೇ ಕೊಳ್ಳೆ ಹೊಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು ರಾಮಗೊಂಡನಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ''ಇಲ್ಲೀತನಕ ನನ್ನಪ್ಪ ಮತ್ತವನ ಭೂತ- ಎರಡs ಅಂತಿದ್ದೆ. ಆದರ ಈಗ ನೋಡಿದರ ನಿನ್ನ ಹಾಂಗ ನನಗೂ ಒಂದು ಭೂತ ಐತಿ! ಕನ್ನಡಿ ಮುಂದ ನಿಂತರ ನನ್ನ ಬದಲು

53. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಹುಲಿಯ ನೆರಳು, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಪುಟ 40.
54. ಅದೇ ಪು.45
55. ಅದೇ ಪು.47
56. ಅದೇ ಪು.46

ನಮ್ಮಪ್ಪನ ನೆರಳು ಮೂಡತೈತಿ. ನಾ ಮಸ್ಯಾಗಿದ್ದರ ನನ್ನ ನೆರಳು ಊರ ತುಂಬಾ ಓಡ್ಯಾಡಿ ಹುಡುಗೇರ ಹರೆ ಹರಿತೈತಿ. ನಾ ಬದುಕಿದ್ದೀನೋ, ಸತ್ತಿದ್ದೀನೋ ? ನಾ ರಾಮಗೊಂಡನೋ ಇಲ್ಲಾ ನನ್ನ ಭೂತವೋ ಅಂತ ಸಂಶೆ ಬರಾಕ ಹತ್ತೇತಿ.''[57] ಯಾಕೆಂದರೆ ರಾಕ್ಷಸ ರಾಮಗೊಂಡನ ರೂಪ ಧರಿಸಿ ಊರಲ್ಲಿಯ ಹುಡುಗೇರ ಹರೆ ಹಾಳುಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ರಾಕ್ಷಸ ತಂದೆ ಮಕ್ಕಳಿಬ್ಬರನ್ನೂ ನಪುಂಸಕರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಇಡಿಯ ಊರೇ ನಪುಂಸಕವಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ನೊಂದ ರಾಮಗೊಂಡ ''ಅಪ್ಪಾ, ಸೂರ್ಯನ್ನ ಮೀರಿದ ಬೆಳಕಿನ ಸ್ವಾಮಿ, ಈ ಲೋಕವನ್ನು ಅಖಂಡ ಸತ್ಯವಾಗಿ ತೊರಿಸೋ ತಂದೆ, ನನ್ನ ಗೊಂದಲ ಬಗಿ ಹರಿಸೊ ತಂದೇ.... ನೆರಳಿಲ್ಲದ ಸತ್ಯ ತೋರಿಸೋ ತಂದೆ....''[58] ಎಂದು ದೇವರಲ್ಲಿ ಮೊರೆಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಯಕ್ಷಿಣಿ ಕೊಟ್ಟ ಕೀಲು ಕುದುರೆ, ಕೊಂಬು ಮತ್ತು ಮಾಯದ ಕನ್ನಡಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಮನೆಗೆ ಬಂದು ತಾಯಿಯನ್ನು ಭೆಟ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ರಾಮಗೊಂಡ ತಿಳಿಯಬಯಸಿರುವ ಸತ್ಯ ಯಾವುದು ಎಂದು ಗೌಡ್ತಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಗೌಡ್ತಿ ಈ ಸತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ರಾಮಗೊಂಡನನ್ನು ತನ್ನ ಗರ್ಭ ಇರಿಯಲು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ''ಶ್ಯೂ, ತಾಳು..... ಮಧ್ಯ ರಾತ್ರಿ, ಗಿಣಿ ಮಲಗೈತಿ, ರಾಕ್ಷಸ ಮಲಗ್ಯಾನ. ಸದ್ದು ಮಾಡಬ್ಯಾಡ, ಮೆಲ್ಲಗೆ ಕೊಂಬು ಧರಿಸು. ಇರಿ, ಬೇಗ ಇರಿ! ಇಂಥ ಅವಕಾಶ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಸಿಕ್ಕೋದಿಲ್ಲ, ಲಗು ಇರಿ.''[59] ಎಂದು ರಾಮಗೊಂಡನನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ರಾಮಗೊಂಡ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಗೌಡ್ತಿ ಕೊಂಬು, ಕೀಲುಕುದುರೆ ಮತ್ತು ಮಾಯದ ಕನ್ನಡಿಗಳನ್ನು ರಾಕ್ಷಸನಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ.

ಯಕ್ಷಣಿಯಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಅಭಯ ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮಗೊಂಡ ಕಾಣಬಯಸಿದ ಸತ್ಯ ತನ್ನ ತಾಯಿ ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ಗರ್ಭದ ಪಿಂಡದಲ್ಲಿದೆ. ಆಕೆಯನ್ನು ಕೊಂದು ಒಳಗಿನ ಗರ್ಭವನ್ನು ನಾಶಮಾಡದೆ ಸತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯಲಾಗದು. ''ಹುಟ್ಟು ಸಾವುಗಳ ನಡುವಿನ ಒಳಸೂತ್ರವನ್ನು ಕೊಯ್ಯದೆ ಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಮಗೊಂಡ ಮತ್ತು ಸತ್ಯ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ತಾಯ ಹೊಟ್ಟೆಯೊಳಗಿನ ಗರ್ಭ ಅಡ್ಡಗೋಡೆಯಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ.''[60] ಎನ್ನುವುದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿ. '' ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಗೌಡತಿ ಸಚರಾಚರವನ್ನೆಲ್ಲ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಬೆನ್ನುಕೊಟ್ಟು ನಿಂತ ಪೃಥಿವಿಯಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನೆಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಮೂವರು ಗೌಡರು, ಒಬ್ಬ ರಾಕ್ಷಸ ಈ ಶಕ್ತಿಯ ಎದುರು ನತಮಸ್ತಕರಾಗಿರುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ದರ್ಶನವಾಗಿದೆ''[61] ಎನ್ನುವ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಮಾತು ನಾಟಕದ ತಿರುಳನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸಿದಂತಿದೆ.

---

57. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಹುಲಿಯ ನೆರಳು, ಪು.56
58. ಅದೇ, 57
59. ಅದೇ, 70
60. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಹುಲಿಯ ನೆರಳು ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ
61. ಅದೇ,

ಕಂಬಾರರ 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ನಾಟಕ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಇದೇ ವಸ್ತುವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು 'ಹೇಳತೇನ ಕೇಳ' ಎಂಬ ಕಥನ ಕವನವನ್ನೂ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನೂ ಕಂಬಾರರು ಈ ಹಿಂದೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಜಾನಪದ ದಂತ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಕಂಬಾರರು ಈ ಎಲ್ಲ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳ ಸಹಾಯವನ್ನೂ ಅವರು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ ಇದು ಬಹಳ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಕಂಬಾರರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕ ಇದಾಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಯಸಿದ ಸತ್ಯ ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವ ನಾಯಕ ರಾಮಗೊಂಡ ನಾಟಕದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗೆ ಒಂದು ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಎರಡನೆಯದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳ ದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಕಂಬಾರರ ಮೇಲೆ ಜನಪದ, ದಂತ ಕಥೆಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳೂ ಗಾಢವಾಗಿ ಅವರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿವೆ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಮಾತು. ಇಡಿಪಸ್, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಮತ್ತು ರಾಮಗೊಂಡರು ಕಾಣಬಯಸಿದ ಸತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಒಂದೆ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟದ್ದಾರೆ.

'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಕಂಬಾರರು ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ನಾಟಕದ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಸಮನಾದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತರಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಭೂತವನ್ನು ಎರಡು ಸಲ ಸಂಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಾಮಗೊಂಡನೂ. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ತಂದೆಯ ಭೂತ ಹಾಗೂ ರಾಮಗೊಂಡನ ತಂದೆಯ ಭೂತ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಂದನ್ನೇ - ಅವರನ್ನು ಕೊಂದು ಅವರ ಹೆಂಡಂದಿರನ್ನು ಭೋಗಿಸುವ ದುಷ್ಟರ ಸಂಹಾರ - ಈ ಎರಡೂ ಭೂತಗಳು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತವೆ. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಭೂತವನ್ನು ಸಂಧಿಸಲು ಮುಂದಾದಾಗ ಆತನ ಸ್ನೇಹಿತರು ಅವನನ್ನು ತಡೆಯಲು ಯತ್ನಿಸಿದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ರಾಮಗೊಂಡನಿಗೆ ಅವನ ಸ್ನೇಹಿತರು ತಡೆಯುತ್ತಾರೆ. 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ಹಾಗೂ 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಥೆ ಹಾಗೂ ಘಟನೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದರೂ ದರ್ಶನ ಮಾತ್ರ ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. ಮೆಕ್‌ಬೆತ್ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವವೂ ಈ ನಾಟಕದ ಮೇಲಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮೆಕ್‌ಬೆತ್ತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಜನ ಮಾಂತ್ರಿಕರು ಮೆಕ್‌ಬೆತ್ತನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಿದಂತೆ 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಮುದುಕಿಯರು ಗೌಡನ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಮಗುವಿಗೆ ತಂದೆ ಯಾರು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆ ಅಥವಾ ಒಂದು ಒಗಟು. ಈ ಒಗಟಿನ ಗುಟ್ಟು ತಿಳಿದಿರುವುದು ಕೇವಲ ತಾಯಿಗೆ. ಮಗುವಿನ ತಂದೆ ಯಾರೆಂದು ಪ್ರಮಾಣ ಪತ್ರ ನೀಡುವವಳು

ತಾಯಿಯೇ. ಮಗು ಬೆಳೆದು ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದಾಗ ತಾಯಿ ಕೈ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿದವನನ್ನು ತಂದೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇಂಥವನ ಮಗ ತಾನೆಂದು ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ತಾಯಿಯ ಶೀಲದ ಬಗೆಗೆ ಸಂಶಯ ಮೂಡಿತೋ ಅವನ ದುರಂತವಾಗುವುದು ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ. ತನ್ನ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣ ಯಾರು ಎಂದು ಕಾಡುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಬಲ್ಲುದು. ಆದರೆ ಈ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಮಾತ್ರ ಬಹಳ ಭಯಾನಕವಾದುದು. ತಾಯಿ ಹೇಳಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ತಂದೆ ಎಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕು ಇಲ್ಲವೆ ಆಕೆಯ ಗರ್ಭ ಇಲಿಯಬೇಕು ಇಲ್ಲವೆ ಆಕೆಯನ್ನೇ ಪಿವಾಹವಾಗಬೇಕು. ಇಡಿಪಸ್, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಮತ್ತು ರಾಮಗೊಂಡ ಇಂಥ ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿ ಒದ್ದಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅಖಂಡ ಸತ್ಯ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಹುದುಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಸಂಧಿಸಿದರೆ ಅಪಾಯ ಬಂದು ಎರಗುತ್ತದೆ. ಕಂಬಾರರಿಗೆ ತಾಯಿಯ ಬಗೆಗೆ ಅಪಾರ ಪ್ರೀತಿ, ವಿಶ್ವಾಸ ಇದೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಾಯಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಾಳೆ. 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ನಾಟಕದ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಒಪ್ಪಬಹುದಾದರೂ ಅದೇ ಕಂಬಾರರ ಉದೇಶವಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನಲಾಗದು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ರಾಕ್ಷಸ ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ, ಇದು ಶುದ್ಧ ಗ್ರಾಮೀಣ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಧ್ವಂಸ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಕಂಬಾರರು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಪ್ರಸನ್ನ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳ ಒಳಧ್ವನಿಯನ್ನೇ ಸಾಮನ್ಯೀಕರಿಸಿ ಹೇಳಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ವಿಮರ್ಶ ಕೃತಿಯು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುವ ಅರ್ಥ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಹೊರಗೆ ಮುಖಮಾಡಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಹೊರಗಿನ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಒಳಗಿನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮ ಅಲ್ಲ.

ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ :

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ಯೂ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕ ಕಂಬಾರರನ್ನು ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿತು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ'ಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ಥಾನಮಾನವಿದೆ. ಜನಪದ ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ನಾಟಕ ನಾಡಿನಾದ್ಯಂತ ಅಪಾರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗಳಿಸಿದ ಪ್ರಥಮ ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲೂ ಭಾಷಾಂತರಗೊಂಡ ಈ ನಾಟಕ ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಬಾರರನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿತು. ಈ ನಾಟಕ ಉಂಟು ಮಾಡಿದ ಪರಿಣಾಮ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದುದು. ''ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ''ಯ ಅಂದಿನ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಪ್ರಭಾವ ಅಭೂತಪೂರ್ವವಾಗಿತ್ತು. ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿ ತಿರುಗಿ ಪಡೆದದ್ದನು ಅಂದಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅನುಭವಿಸಿದ್ದರು. ಅದನ್ನು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಯಿತು.'[62] (ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ)

62. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ.

ಆದರೆ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳು ಜನಪದದಿಂದ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಆ ಜನರಿಗೆ ಅವು ತಲುಪಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಖೇದದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ರಾಜಧಾನಿಯಂಥ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ಜನರು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಉದ್ಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪಟ್ಟಣದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದು 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ಜನಪದ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ (ಯಾಕೆಂದರೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕ ಸತ್ಯಜೀತ ರೇ ಯವರ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿದ್ದ ಅಪಾದನೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಲೇಖಕರ ಮೇಲೆಯೂ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ) ನಾಟಕ ನೋಡುವಾಗ, ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿ ಓದುವಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಅಥವಾ ಓದುಗನಿಗೆ ಕಾಮವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ ಭಾವ ಉಂಟಾದರೆ ಅವನು ಅದನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೇ..

'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ತನ್ನ ನಾಟಕೀಯ ಸ್ವಭಾವದಿಂದಾಗಿ, ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದಾಗಿ, ಲವಲವಿಕೆಯುಳ್ಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಹಾಡು ಹಾಗೂ ಕುಣಿತಗಳಿಂದಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಹೀಗೂ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. "But into its structure are woven songs rich with folk melodies. The language has the virility of folk idiom. It carries overtones of mythical associations and thus the play, as a whole, tries to transcend the level of mere socialist propaganda."[63](Modern Indian Literature, An Anthology in prose and play)

ಇಂಥ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಏನನ್ನೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯ ಪರಿಚಯ (ಅರ್ಥಂಬರ್ಥ) ಇಂತಹ ಸಂಕಲನಗಳು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ, ಅಷ್ಟೇ ''ಅಲ್ಲಿ ಹಾಡಿತ್ತು, ಕುಣಿತವಿತ್ತು, ಪ್ರೇಮ, ಪ್ರೀತಿ, ವ್ಯಭಿಚಾರ, ಕೊಲೆ ಎಲ್ಲವೂ ಇತ್ತು. ನಿರ್ಜೀವ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಕಡಿಮೆ ಇತ್ತು ; ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕವೂ ಇತ್ತು. ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿಗೆ ಸಿಗಬೇಕಿದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾಗತ ಸಿಕ್ಕಿತು.''[64] ಎನ್ನುವ ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ''ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕವೂ ಇತ್ತು''[65] ಎನ್ನುವುದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅವರೇ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟು ನಾಟಕದ ಬಗೆಗೆ ತಮ್ಮ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ! (ನಾಟಕ ಕೃತಿಯ ಹೊರಗೆ ಹೋಗಿ ಅದರ ಕುರಿತು ತಿಳಿಯಲು ಯತ್ನಿಸದೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಬಂದಿದೆ) ''ಲೈಂಗಿಕ ಪೌರುಷವನ್ನು ಮನುಷ್ಯನ ಶಕ್ತಿ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಕಂಬಾರರು

---

63. Modern India Literature, *An Anthology in Prose and play*. p.538
64. ಪ್ರಸನ್ನಾ, ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ಪು. 35.
65. ಅದೇ

ಆದರ ಅತಿರಂಜನೆಗೆ ತೊಡಗಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸರಳವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ.'[66] ಎಂದು ಹೇಳುವ ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾಗದು.

ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳು ಜನಪದದಲ್ಲಿ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಜನಪದ ಕಥೆಗಳೇ ಆಗಿ ಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಕೆಲ ಜನಪದ ಹಾಗೂ ದಂತ ಕಥೆಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದುಂಟು. ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿಯ ಕಥೆ ಪೌರಾಣಿಕವಾದರೂ ಜನಪದದ ಸ್ವರೂಪ ಇದಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಈ ಕಥೆಯ ಸಂದೇಶ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾದುದು. ಆದರೆ ಜೋಕುಮಾರ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಬೈಗುಳದಂತೆ ಜನರು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡದೆ ಜನಪದದಲ್ಲಿರುವ ಇದರ ಆಚರಣೆಯ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ನಾಟಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾಳಜಿಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಹಾಗೂ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಮೌಲಿಕ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕಂಬಾರರ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಜನಪದ ಆಟ 'ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ' ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದೆ. 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ಹಾಗೂ 'ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ' ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ. ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. ಹಾದರ, ಮಿತ್ರದ್ರೋಹ ಹಾಗೂ ಶಿಕ್ಷೆ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕಟ್ಟಿವೆ.

ಗೌಡ ಇಡಿಯ ಊರನ್ನು ಆಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದು ಗೌಡನ ಜನ್ಮಸಿದ್ಧ ಹಕ್ಕು. ಊರ ಹೊಲ ಹಾಗೂ ಹೆಣ್ಣುಗಳನ್ನು ತಾನು ಮಾತ್ರ ಅನುಭವಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಗೌಡನ ಗಾಢ ನಂಬಿಕೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಕೈಯಿಂದ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯ ಇಲ್ಲವೋ ಅದನ್ನು ಬಂದೂಕಿನಿಂದ ಮಾಡಲು ಗೌಡ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಗೌಡನ ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ಕೀಳುಜಾತಿಯ ಹೊಲೆಯರ ಬಸಣ್ಣ ಸವಾಲು ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಗೌಡನ ಬಂದೂಕಿಗೂ ಅವನ ಜನರಿಗೂ ಬಸಣ್ಣ ಕಿಂಚಿತ್ ಶರಣಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಗೌಡ ರೋಸಿ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ.

ಗೌಡನ ಹೆಂಡತಿ ಗೌಡ್ತಿ ಲಗ್ನವಾಗಿ ಹತ್ತು ಸಂವತ್ಸರ ಸಂದು ಹೋದರೂ ಮಾತನಾಡುವ ಗಿಣಿಯನ್ನು ತಂದು ಕೊಡದ ಗೌಡನ ಬಗೆಗೆ ಜಿಗುಪ್ಸೆ ತಾಳುತ್ತಾಳೆ. ಈಕೆ ಮುಗ್ಧ ಹೆಣ್ಣು. ಆದರೆ ಸುಂದರಿ, ಮೈ ಕೈ ತುಂಬಿಕೊಂಡ ಮುದ್ದು ಮುದ್ದಾದ ಚೆಲುವಿ. ಆದರೆ ಗಂಡ ಯಾಕೆ ತನ್ನ ಕೌಮಾರ್ಯ ಹರಿದು ತನಗೆ ಹೆಣ್ತನದ ಅನುಭವ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ ಎಂದು ತಿಳಯದ ಮುಗ್ಧ ಹೆಂಗಸು, ಗೌಡತಿ ''ಎಷ್ಟ ಮಾಡಿದರೂ ಅಷ್ಟ

66. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ. ಪು.365

ಅಂಗಾಲಿನಿಂದ ನೆತ್ತೀತನಕ ನೀರಡಿಸಿಧಾಂಗ ಆಗತೈತಿ''[67] ಎಂದು ಗೌಡ್ತಿ ಹೊಲತಿ ಬಸ್ಸಿಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಆಕೆಯ ದೇಹದ ಬಯಕೆ, ಪುರುಷ ಸ್ಪರ್ಶದ ತೀವ್ರ ಹಸಿವು ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಇದನ್ನು ತನಗೆ ಕೊಡಲು ಗೌಡನಿಗೆ ಯಾಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅಲ್ಲ. ಬಸ್ಸಿ ಗಂಡಸಿನ ಪೌರುಷದ ಬಗೆಗೆ ''ಬೀಜ ಬಲಾನ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರ ದೈವ ಬಲ ಏನ ಮಾಡೀತು ? ಹೆಂಗಸಿನ ಹೊಟ್ಟೆಮ್ಯಾಲ ಗೆರಿ ಮೂಡಸಾಕ ತಾಕತ್ತ ಬೇಕೇನೇವ ! ಬರಿ ಬಾಯ್ಲೆ ಜಬರ ಮಾಡಿದರ ಏನು ಬಂತು ?''[68] ಎಂದು ಹೇಳಿದಾಗಲೂ ಗೌಡ್ತಿಗೆ ಗಂಡನಲ್ಲಿಯ ನ್ಯೂನತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಗೌಡ್ತಿ ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿಯನ್ನು ಭಾಗವತನಿಂದ ಇಸಿದುಕೊಂಡು ಬಂದು ಪಲ್ಯೆ ಮಾಡಿ ಗಂಡನಿಗೆ ಉ ಣಬಡಿಸಲು ಬಯಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಊರಿನ ಸೂಳೆ ಶಾರಿ ಅದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆಯನ್ನು ಕಾಡಿ ಬೇಡಿ ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿಯನ್ನು ಗೌಡ್ತಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಸೂಳೆ ಶಾರಿ ಗೌಡ ತನ್ನ ಶೀಲ ಹೇಗೆ ಮುರಿದ ? ಊರ ಹುಡುಗೇರ ಹರೆಯ ಹೇಗೆ ಹರಿದ ? ಎಂಬ ಕಥೆಯನ್ನು ಗೌಡ್ತಿಗೆ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾಳೆ . ಗೌಡ್ತಿಯ ಕರುಣಾಜನಕ ಕಥೆಗೆ ಶಾರಿ ತನ್ನ ಸಹಜ ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಗೌಡ್ತಿಗೆ ಗಂಡನ ಷಂಡತನದ ಬಗೆಗೆ ತಿಳಿಯದೇ ಇದ್ದುದಕ್ಕೆ ಮರುಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ''ಸೂಳೀ ಹೊಸ್ತಲಾ ಮೆಟ್ಟೀದಿ ಅಂದಮ್ಯಾಲ ಇನ್ನಾದರೂ ಶಾಣ್ಯಾಳಾಗಿ ಬದುಕು''[69] ಎಂದು ಹೇಳಿ ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಗೌಡ್ತಿಯನ್ನು ಕಳಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಗೌಡ್ತಿ ಪೂಜೆ ಪುನಸ್ಕಾರ ಮಾಡಿ ಗಂಡನಿಗಾಗಿ ಕಾದರೂ ಅವನು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಗಂಡನಿಗೆ ತನ್ನ ಕೈಯ್ಯಾರೆ ಉಣಬಡಿಸಬೇಕೆಂದು ಗೌಡ್ತಿ ಬುತ್ತಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಹೊಲಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಬಸಣ್ಣನ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಅವನ ಮಾತಿಗೆ ಮರುಳಾಗಿ ಅವನೊಂದಿಗೆ ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಒಂದಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆರು ತಿಂಗಳವರೆಗೆ ಮುಂದುವರೆದ ಈ ಸಂಬಂಧ ಗೌಡ್ತಿಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕುಡಿಯೊಂದು ಚಿಗುರಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತನಾಡುವ ಗಿಣಿಯೊಂದು ಹುಟ್ಟಿ ಬರಲಿರುವುದು ಗೌಡ್ತಿಗೆ ಮಧುರ ಅನುಭವವಾದರೂ ಗೌಡನಿಗೆ ನುಂಗಲಾರದ ತುತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಗೌಡ್ತಿಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಸಣ್ಣನ ಪಿಂಡ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಮನಗಂಡ ಗೌಡ ಅವನನ್ನು ಐದು ನೂರು ಜನರೊಂದಿಗೆ ಹೋಗಿ ಕೊಲೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಗೌಡನಿಗೆ ತನ್ನ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿದೆ. ಊರ ಜನರಿಗೆಲ್ಲ ತನ್ನ ಪೌರುಷದ ಬಗೆಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ ಎಂದೂ ಅವನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಗೌಡ ತನ್ನ ಬಹುತೇಕ ಸಮಯವನ್ನು ಮನೆಯ

---

67. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ.
68. ಅದೇ
69. ಅದೇ

ಹೊರಗಡೆ ಕಳೆಯುವುದನ್ನು, ಹರೆಯದ ಹುಡುಗಿಯರನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ನ್ಯೂನತೆ, ನಿರಾಸೆ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಹಾಕಲು ಬಂದೂಕಿನ ಸಹಾಯ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಜನರನ್ನು ಒಂದಲ್ಲಾ ಒಂದು ಭಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಗೌಡ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ.

'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಯಾರು ? ಪ್ರತಿನಾಯಕನು ಯಾರು? ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಗೌಡ ಮತ್ತು ಬಸಣ್ಣ ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೂ ನಾಯಕನಾಗಲು ಯೋಗ್ಯನಿಲ್ಲ. ಗೌಡನಂತೂ ಪ್ರತಿನಾಯಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಬಸಣ್ಣನ ಹೋರಾಟ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದಂತೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕವೂ ಆಗಿದೆ. ಶೋಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾದವರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಂತೆ ಅವನು ಹೋರಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನಿಗಿರುವ ಸ್ತ್ರೀ ವ್ಯಾಮೋಹ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಂಥದು. ಒಲಿದು ಬಂದ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಭೋಗಿಸುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮ ಎನ್ನಲು ಬಾರದು. ಆದರಲ್ಲೂ ವಿವಾಹಿತ ಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ಭೋಗಿಸುವುದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಬೇಕಾದ ಕ್ರಿಯೆ. ಬಸಣ್ಣ ಗೌಡ್ತಿಯ ಕೌಮಾರ್ಯ ಮಾತ್ರ ಹರಿದು ಹಾಕಿಲ್ಲ. ಗಂಡುಳ್ಳ ಗರತಿಯರೂ, ಮಧ್ಯವಯಸ್ಸು ದಾಟಿದ ಸ್ತ್ರೀಯರೂ, ಬಾಲೆಯರೂ ಅವನ ಮೈಯ ಕಾವು ಅನುಭವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಂಬಾರರು ಗ್ರಾಮೀಣ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಸಣ್ಣನ ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಯಾರ ಮಾನಭಂಗವನ್ನೂ ಮಾಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ವಿವಾಹಿತ ಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ದೊಡ್ಡ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಬಸಣ್ಣನ ಕೊಲೆ ನಡೆದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಬಸಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಗೌಡ್ತಿ ಇಬ್ಬರ ಮಧ್ಯ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮವಿದ್ದರೂ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿಗೆ ಹೊರಗಿನ ಸಂಬಂಧ ಇದಾಗಿದೆ.

ಈ ನಾಟಕಕ್ಕಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಆಯಾಮ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದುದು. ಈ ಬಗೆಗೆ ಕಂಬಾರರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗೌಡ ಬಸಣ್ಣನ ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಂದು ಅವನ ಹೊಲವನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಣ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಬಸಣ್ಣ ಗೌಡನಿಗೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಯಾವನ ಹೊಲ ? ಏನ ಮಾತು ? .... ಯಾವನು ಉಳತಾನ ಅವನ ಭೂಮಿ ಮಾಲಕ ಅಂತ ಕಾಯ್ದೆ ಬಂದಾವ" [70] ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಜಾರಿಯಲ್ಲಿದ್ದ 'ಊಳಿಗಮಾನ ಪದ್ಧತಿ' ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದರ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟಕ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸೂಚನೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. 'ಊಳುವವನೇ ಒಡೆಯ' ಎಂಬ ಘೋಷಣೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಗೌಡ ಪಾರಂಪರಿಕ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ ಬಸಣ್ಣ ಹೊಸ ಪದ್ಧತಿಯ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಬಸಣ್ಣ ಹೊಲವನ್ನು ಉಳುವುದರಿಂದ ಅದರ ಮೇಲೆ ಗೌಡನ ಹಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗೌಡನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನೂ ಬಸಣ್ಣನೇ ಭೋಗಿಸುತ್ತಿರುವದರಿಂದ ಗೌಡನಿಗೆ ಗೌಡ್ತಿಯ ಮೇಲೂ ಹಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬಸಣ್ಣ ಕೊಲೆಯಾಗಿ

70. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ

ಹೋಗುವುದರಿಂದ ಗೌಡ್ತಿ ಹಾಗೂ ಹೊಲ ಅವನಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತವೆಯಾದರೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಬಸಣ್ಣ ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ಅಷ್ಟೆ.

ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾದರಿ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಕಂಬಾರರ ಕಾಳಜಿಗಳು, ಜೀವಾನಾನುಭವ ಅವರನ್ನು ಇಂಥ ಅಪಾಯದಿಂದ ಪಾರು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಕಂಬಾರರ ದಲಿತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಮಾನವೀಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಯಾವೊಂದು ವಿಚಾರ ಅಥವಾ ಭಾವನೆಯ ನಶೆ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಆಗಬಾರದು. ಕೀಳುಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತ್ರ ದಲಿತನಲ್ಲ; ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ, ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಹಿಂದುಳಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾವುದೇ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿರಲಿ ಅವನೂ ದಲಿತ. ಯಾವ ಉದ್ರೇಕ, ರೋಷ, ಬಿಗುಮಾನ, ದ್ವೇಷ, ಕ್ರೌರ್ಯಗಳಿಲ್ಲದ ಕಂಬಾರರ ದಲಿತ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಲ್ಲ ದಲಿತ ಲೇಖಕರು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ.

"ಒಳ್ಳೆಯ ಸರಕಾರ ನಮ್ಮ ದೇಶವನಾಳಲಿ
ಮನಿ ಮನಿ ತುಂಬಲಿ ಆಡೋ ಮಕ್ಕಳಿಂದ
ಹೊಲ ಉಳೋ ರೈತ ಅವನ ಹೊಲದೊಡೆಯನಾಗಲಿ
ದೇಶ ತುಂಬಲಿ ಧನ ಧಾನ್ಯದಿಂದ."[71]

ಇದು ಕಂಬಾರರು ತಾಳುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವು ಆಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ಕನ್ನಡದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ.

ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ :

'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಮಹತ್ವಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಎ.ಕೆ. ರಾಮನುಜನ್ ಹೇಳಿದ ಕಥೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಕಂಬಾರರು 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ'ಯನ್ನೂ ಕಾರ್ನಾಡರು 'ನಾಗಮಂಡಲ' ವನ್ನೂ ಬರೆದರು. ಈ ಕೃತಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಕಂಬಾರರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಬಾರರು ಜಾನಪದ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಭಾವ ಈ ನಾಟಕದ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನದ ಮೇಲಾಗಿದೆ. "ಕಂಬಾರರ

---

71. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ

'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ಗ್ರೀಕರ ನಾರ್ಸಿಸಸ್ ಕತೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ''[72] ಎಂಬ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸೂಕ್ತವಾಗಿದೆ.

'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಶಿವನಾಗದೇವ. ಇವನು ವಿವಾಹ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೊರತೆಯಿರದ ಹುಡುಗಿಯೊಂದಿಗೆ ಮಾತ್ರ ತಾನು ವಿವಾಹವಾಗುವುದಾಗಿ ಶಿವನಾಗದೇವ ತನ್ನ ತಾಯಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಜಮಾತೆ ತುಂಬ ತರುಣಿಯಾಗಿರುವಾಗಲೇ ಮುತ್ತೈದೆ ಭಾಗ್ಯ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾಳೆ. ಮಗನಿಗೆ ವಿವಾಹ ಮಾಡಿ ತನ್ನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಲು ಆಕೆ ಬಯಸುತ್ತಾಳೆ. ಶಿವನಾಗದೇವ ನಿದ್ರಾಪರವಶ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ದೀಪದ ಮೊಲ್ಲೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಆಕೆಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ತಾಯಿಗೆ, ಊರ ಹಿರಿಯರಿಗೆ ವಿಷಯ ತಿಳಿದಾಗ ಅವರು ರಾಜಕುಮಾರನ ಹುಚ್ಚತನಕ್ಕೆ ರೇಗಿ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಶಿವನಾಗದೇವ ಅವರ ಮನ ಒಲಿಸಿ ತನ್ನನ್ನು ಎರಡು ಭಾಗವಾಗಿ ಸೀಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ದೇಹದ ಎರಡು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಎರಡು ಮಡಿಕೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಹೂವಿನಲ್ಲಿ ಹೂಳಿದರೆ ಹುಣ್ಣಿಮೆಯ ದಿನದಂದು ಆ ಮಡಿಕೆಗಳನ್ನು ತೆಗೆದರೆ ಒಂದರಲ್ಲಿ ತಾನೂ ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮಡದಿಯೂ ಹೊರಗೆ ಬರುವುದಾಗಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಒಂದರಿಂದ ರಾಜಕುಮಾರ ಬರುತ್ತಾನೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಮಡಿಕೆಯಿಂದ ಭಯಂಕರವಾದ ಸರ್ಪ ಹೊರಗೆ ಬಂದು ಬುಸುಗುಟ್ಟುತ್ತ ಅಡವಿಗೆ ಹರಿದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ನಡೆದ ಘಟನೆಯನ್ನು ರಾಜಕುಮಾರನ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದಾಗ ತನಗೆ ಮೋಸವಾಯಿತು ಎಂದು ದುಃಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಾಯಿಯ ಹಾಗೂ ಹಿರಿಯರ ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಮಣಿದು ಶಿವನಾಗದೇವ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನಾದರೂ ಆಕೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಪತ್ನಿಯೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅತ್ತ ಕಾಡಿಗೆ ಹೋದ ಸರ್ಪ ಕಾಳಿಂಗ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ನಾಡಿಗೆ ಬಂದು ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯನ್ನು ಸಂಧಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಆಕೆಗೆ ಗರ್ಭ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸದ ಶಿವನಾಗದೇವ ಈ ಸುದ್ದಿ ತಿಳಿದು ಕೋಪಗೊಂಡು ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯ ಗರ್ಭ ತನಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಆಕೆ ಹಾವಿನ ದಿವ್ಯ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಗರ್ಭಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂದೂ ಪಟ್ಟುಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಹಾವಿನ ದಿವ್ಯ ಮಾಡಿಯೂ ಬದುಕುಳಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಶಿವನಾಗದೇವನಿಗೆ ತನ್ನ ವೈರಿಯಾರೆಂದು ಆಗ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಪತಿ ಶಿವನಾಗದೇವ ದೀಪದ ಮೊಲ್ಲೆಯನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋದಾಗ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಅತೀವ ವಿರಹ ವೇದನೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಕಾಮಬಾಧೆ ಆಕೆಯನ್ನು ಸುಡುತ್ತದೆ. ಶಿವನಾಗದೇವನ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗ ಮಡಿಕೆಯಿಂದ ನಾಗಸರ್ಪವಾಗಿ ಹೊರಬಂದು ಕಾಡು ಸೇರಿದ್ದು, ಈಗ ಕಾಳಿಂಗ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಬಂದು ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯನ್ನು ಸಂಧಿಸಿ ಆಕೆಯ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಒಣಗಿನಿಂತ ಕಾಮಕ್ಕೆ

72. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ. ಪು.88

ಕಾವು ಕೊಟ್ಟು, ಅದು ನಂದಿ ಹೋಗುವಂತೆ ಆಕೆಯನ್ನು ಭೋಗಿಸುತ್ತದೆ. ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿಂಗನ ಒತ್ತಾಸೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾಳಾದರೂ ಅವಳಲ್ಲಿಯ ಆರದ ಕಾಮದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಬಯಕೆ ಕಾಳಿಂಗನ ಕಣ್ಣಿನ ಪ್ರಖರ ಕಾಂತಿಗೆ ಮೊಳಕೆಯೊಡೆದು ಅವನಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಬೆರೆತು ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತುಂಬ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಕಾಳಿಂಗನೊಂದಿಗೆ ದೈಹಿಕ ಸುಖ ಹೊಂದುತ್ತಾಳೆ. ಕಾಳಿಂಗ ಪರಪುರುಷ ಅಲ್ಲ ಶಿವನಾಗದೇವನ ಒಂದು ಭಾಗ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಹಕ್ಕು ಅವನಿಗೂ ಇದೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಾಟಕ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯ ವ್ಯಭಿಚಾರ ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ವಸ್ತುವಾಗಿಲ್ಲ.

ಶಿವನಾಗದೇವನಿಗೆ ಭಾಗಾದಿಗಳಿಲ್ಲ. ಇದು ದೈವದ ಹಾರೈಕೆ. ಭಾಗಾದಿಯಿಂದಲೇ ಅವನ ಮರಣ ಸಂಭವಿಸುವುದಾಗಿ ದೈವವೇ ಹೇಳಿದೆ. ಆದರೆ ಶಿವನಾಗದೇವ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಸೀಳಿಕೊಂಡಾಗ ಹುಟ್ಟಿಬಂದ ನಾಗಸರ್ಪ ಭಾಗಾದಿಯಾಗಿದೆ. ಕಾಳಿಂಗ ಬೇರೆ ಅಲ್ಲ, ತಾನೇ ಎಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಶಿವನಾಗದೇವನಿಗೆ ಆದಾಗ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಣಿ ಎಂದು ಈ ಮೊದಲು ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯನ್ನು ಕರೆದಿದ್ದ ಆತ ಈಗ ಆಕೆಯನ್ನು ಮಹಾರಾಣಿ ಎಂದು ಕರೆದು ಅವಳನ್ನು ತನ್ನ ಧರ್ಮಪತ್ನಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ''ಇನ್ನೂ ಕೇಳು. ನಮ್ಮ ಮಗ ಸೀಳಿಕೊಳ್ಳದ ಹಾಗೆ ನೋಡಿಕೊ''[73] ಎಂದು ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತ ಶಿವನಾಗದೇವ ಅಸುನೀಗುತ್ತಾನೆ.

ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ನಾಟಕ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಈ ನಾಟಕದ ಸಾಧನೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಕಾರ್ನಾಡರ 'ನಾಗಮಂಡಲ' ಮತ್ತು ಕಂಬಾರರ 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ನಾಟಕಗಳ ನಡುವಿನ ಭಿನ್ನತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ನಾಗಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಬೇರೆ ನಾಗಪ್ಪ (ನಾಗಸರ್ಪ) ಬೇರೆ. ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಗಪ್ಪ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಭೆಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೇ ರಾಣಿಗೆ ಮೋಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಾಗಪ್ಪ ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ರಾಣಿಗೆ ಮೋಸಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಣಿಗೆ ತನ್ನ ಗರ್ಭಯಾರಿಂದ ನಿಂತಿತು ಎಂದು ಕೊನೆಗೂ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಪ್ಪಣ್ಣನಿಗೂ ತನ್ನ ವೈರಿಯಾರೆಂದು ಕೊನೆಗೂ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಹಲವು ಸಾಮ್ಯಗಳೂ ಇವೆ. ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡ ಮತ್ತು ಕಂಬಾರರು ಒಂದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ನಾಟಕದ ಉಪಕಥೆ ಅಥವಾ ಅವಳಿ-ಜವಳಿಯರ ಪ್ರಸಂಗ ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಧ್ವನಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿದೆ. ಹೇಗೆ ಗ್ರೀಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೇಳ (ಕೋರಸ್) ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ, ಮುಖ್ಯ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತ ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾರೆಯೋ ಹಾಗೆ ಅವಳಿ-ಜವಳಿಯರ ಪ್ರಸಂಗ ಶಿವನಾಗದೇವನ ದುರಂತವನ್ನು ರೂಪಕವನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ''ಅವಳಿ-ಜವಳಿಯರ ಪ್ರಸಂಗ ಗಂಭೀರವಾದ

---

73. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, *ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ*.ಪು. 82

ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವನ್ನು -ಶಿವನಾಗದೇವನ ದುರಂತ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು - ಅಣಗಿಸುತ್ತದೆ, ಅನುವಾದಿಸುತ್ತದೆ.''[74](ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ)

ಕಂಬಾರರ ಈ ನಾಟಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಂದಿಗೂ ಬದುಕುಳಿಯುವಂಥ ಅನನ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ.

ತುಕ್ರನ ಕನಸು :

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ತುಕ್ರನ ಕನಸೂ' ಒಂದಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಹಸನ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಸರ್ವಥಾ ಒಪ್ಪಲಾಗದು. ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ತುಕ್ರನ ಕನಸು ಪ್ರಹಸನದಂತೆ ಕಂಡರೂ ಭಾರತೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಹತ್ವವಿರುವ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಇಂಥ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೇವಲ ಪ್ರಹಸನವೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸುವುದು ತುಕ್ರನಂಥ ದಲಿತನಿಗೂ, ತುಕ್ರನ ಕನಸಿಗೂ, ನಾಟಕಕಾರನ ದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಅನ್ಯಾಯ ಬಗೆದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬಹಳ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅಷ್ಟೇ ಗಂಭೀರವಾದ ಚಿಂತನೆಯನ್ನೂ.

ತುಕ್ರ ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ತುಕ್ರ ಎನ್ನುವ ಶಬ್ದ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಹೆಸರು ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ತುಕ್ರನಿಗೆ ನಮ್ಮ ಒಟ್ಟು ಬದುಕಿನ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಾಗುವ ಯಾವ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಲಿ, ಅರ್ಹತೆಗಳಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ''ಈ ಪುಣ್ಯಾತ್ಮನ ಹೆಸರು ಖಾನೆಸುಮಾರಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಹೆಳವರ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ನನಗೆ ತಿಳಿದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಈ ದೇಶದ ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ನಾಟಕವೇ ಮೊದಲನೆಯದು .... ತುಕ್ರ ಒಂದು ಜನ ಅಂತೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ ಮಾರಾಯ ?''[75]

ಭಾಗವತನ ಈ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರ ಗಟ್ಟಿ ಧ್ವನಿಯೂ ಸೇರಿದೆ. ಶತಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಸರ್ವ ವಿಧದಲ್ಲೂ ತುಳಿತಕ್ಕೆ, ಶೋಷಣೆಗೆ ತುತ್ತಾದ ದಲಿತನೋರ್ವ ಇತಿಹಾಸದ ಒಳಗೆ ಬರಲು ಹವಣಿಸುವ ಚಿತ್ರಣ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ. ವರ್ಣಾಶ್ರಮ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ದಲಿತ ಅತ್ಯಂತ ಕೆಳಸ್ತರದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ರಂಜಕ. ರೋಮಾಂಚಕ, ಭವ್ಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅವನು ಎಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸದ್ಯದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ದಲಿತನೋರ್ವನಿಗೆ ಇತಿಹಾಸದ ಪೂರ್ಣ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಆತ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹೆಸರನ್ನು

---

74. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ. ಪು. 88
75. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ತುಕ್ರನ ಕನಸು. ಪು. 9,10

ದಾಖಲಿಸಲು ತುದಿಗಾಲ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. ತುಕ್ರ ಇಂಥ ಜನರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಶತಮಾನಗಳ ಶೋಷಣೆ, ತುಳಿತಕ್ಕೊಳಗಾದ ಜನರ ಧ್ವನಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಭೂತಕಾಲದಲ್ಲೂ ಇದ್ದಿತು ಮತ್ತು ಭವಿಷ್ಯತ್‌ನಲ್ಲೂ ಮುಂದುವರೆಯಲಿದೆ. ''ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಈ ನೆಲ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕಂಡ ಕನಸು ನಾನೆಂದೋ, ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಈ ನೆಲ ಉಂಡ ನೋವು ನಾನೆಂದೋ, ಇಲ್ಲ ಈ ನೆಲಕ್ಕಾದ ಗಾಯ ನಾನೆಂದೋ ಅನ್ನಿಸೋದಿಲ್ಲವೆ ?''[76] ಎನ್ನುವ ತುಕ್ರನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಊರಿನ ಪಟೇಲ ತನ್ನ ವಂಶದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಲೋಹದಲ್ಲಿ ಬರೆಸಿ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಹೂಳುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಕಾಲಕೋಶ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಇತಿಹಾಸದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ತುಕ್ರ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿಯಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಕೀಳು ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ ತುಕ್ರ ಊರ ಪಟೇಲನಿಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕು, ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲೂ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಛಾಪನ್ನು ಒತ್ತಬೇಕು ಎಂದೂ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಕೀಳುಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದರೂ ತುಕ್ರ ಅಗಾಧವಾದ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರವಾಹದ ವಿರುದ್ಧ, ತಾನು ಕೊಚ್ಚಿಹೋಗುತ್ತೇನೆ ಎಂಬ ಅರಿವಿದ್ದರೂ, ಹೋರಾಡುವ ಅವನ ಎದೆಗಾರಿಕೆ ಮೆಚ್ಚುವಂಥದು. ಇತಿಹಾಸದ ಗತಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸುವದರ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಇತಿಹಾಸ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಅವನಿದ್ದಾನೆ. ತುಕ್ರ ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಪಟೇಲನ ಅಧಿಕಾರಗಳಿಗೆ ಸವಾಲು ಅಗಿದ್ದಾನೆ. ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಅವನ ವಿಚಾರ, ಮಾತು ಮತ್ತು ಹೋರಾಟಗಳು ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಆಳದಲ್ಲಿ ಅವು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಪಟೇಲರ ಹಲವು ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ತುಕ್ರ ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಪಟೇಲರ ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನು ಕೆಣಕುವ ಸಾಹಸಕ್ಕೂ ತುಕ್ರ ಕೈಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಪಟೇಲನು ತಾರಾ ಮೇಷ್ಟ್ರಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ತುಕ್ರ ತಾರಾಳನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ''ನಿನ್ನ ಪ್ರಾಯದ ಮೇಲೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಸವಾರಿಮಾಡಿ ಕಳಸಿಕೊಡ್ತೀನಿ, ಬಾರೆ''[77] ಎಂದೆನ್ನುತ್ತ ಆಕೆಯನ್ನು ಪೀಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ತುಕ್ರ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಒದೆ ತಿನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ತುಕ್ರನಿಗೆ ತನ್ನ ಹೋರಾಟಗಳು ನ್ಯಾಯಸಮ್ಮತವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ದಲಿತನೊಬ್ಬ ಇತಿಹಾಸದ ಒಳಗಡೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲಲು ಇಂಥ ವಿರೋಧಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತುಕ್ರನ ಹೋರಾಟಗಳು ಜನರ ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸದೆ ಅವರ ಅಪಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುವುದು ದಲಿತನ ಹೋರಾಟಗಳ

76. ಅದೇ, ಪು. 10

77. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ತುಕ್ರನ ಕನಸು. ಪು. 39

ದುರಂತವಾಗಿದೆ. ''ಚರ್ಮದ ತುಂಬಾ ನೋವು ತುಂಬಿದೆ''[78] ಎಂದು ತುಕ್ರ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಕನಿಕರ ಉಂಟಾಗಬೇಕು, ಸಹಾನುಭೂತಿ, ದಯೆ, ಮರುಕಹುಟ್ಟಬೇಕು.ಆದರೆ ಹಾಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೆಲ್ಲ ತುಕ್ರನ ಮೂರ್ಖತನ ಎಂದು ನಾವು ತಿಳಿದಂತಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ತುಕ್ರನಿಗೆ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ಥಾನ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟದ್ದು, ಅದನ್ನು ಆತ ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವುದು ಅಪರಾಧ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ತುಕ್ರ ಹೊಡೆತ, ಒದೆ ತಿನ್ನುವಾಗ ನಮಗೆ ನಗು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದುವೆ ನಮ್ಮ ಒಟ್ಟು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನ ದುರಂತವಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ತುಕ್ರ ಬೆಂಗಳೂರಿನಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಅವನ ವೇಷ ಭೂಷಣದಲ್ಲೂ, ನಡೆ ನುಡಿಯಲ್ಲೂ ಗಣನೀಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಂಭವಿಸಿವೆ ; ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಅವನು ಸ್ಥಿತಿವಂತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಗೃಹೋಪಯೋಗಿ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು, ಸ್ತ್ರೀಯರ ಸಲುವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತಂದ ತುಕ್ರ ತಾರಾಮೇಷ್ಟ್ರು ತನ್ನ ಮನೆಗೆ ಬಂದು ಹೋಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.ಇದರಿಂದ ಪಟೇಲರಿಗೆ ಕಿರಿ ಕಿರಿಯಾಗಿದೆ. ತುಕ್ರನ ಪುನರಾಗಮನ ಪಟೇಲರ ಹಿತದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾರಕವಾದುದಾಗಿದೆ. ಪಟೇಲರ ತಾಯಿಗೂ ತುಕ್ರ ಬೇಕಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ತುಕ್ರ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಹೋರಾಟವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹಲವು ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಹೋರಾಟ, ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಉದ್ದೇಶ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಹುಡುಕಾಟ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ತುಕ್ರನಿಗೆ ಗಲ್ಲು ಶಿಕ್ಷೆ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ತುಕ್ರನ ಕನಸು ಇಂದು ನಿನ್ನೆಯದಲ್ಲ, ಅವನ ಹೋರಾಟಗಳು ಮಾತ್ರ ಇಂದಿನವು. ಆದರೆ ಅವನ ದುರಂತ ಅಂದೂ ಸಂಭವಿಸಿದೆ ಇಂದೂ ಘಟಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಕಂಬಾರರ ಈ ನಾಟಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೆ ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಕೊಡುಗೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಕಂಬಾರರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಮವನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಂಬಾರರ ಗಂಭೀರ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತು ಕಾಮವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಂಬಾರರು ಇದನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಸಂದೇಹ ಬಾರದೇ ಇರದು. ಕಾಮದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕಿಂತ ಅದರ ವಿವಿಧ ರೂಪ ಹಾಗೂ ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವುದು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ ಅಲ್ಲ. ಲೈಂಗಿಕತೆಯ ಕುರಿತು ಬರೆಯುವುದು 'ಕಾಮ'ದ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ ಎಂದು ತಿಳಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಸೃಜನಶೀಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ

78. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ತುಕ್ರನ ಕನಸು. ಪು. 41.

ಕಾಮವೊಂದು ಪ್ರಧಾನ ಭಾವವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೊಸದೇನೂ ಅಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಏನು ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಜನ್ನನ 'ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆ'ಯಲ್ಲೂ, ಚಾಮರಸನ 'ಪ್ರಭುಲಿಂಗ ಲೀಲೆ' ಯಲ್ಲೂ ಕಾಮ ಚರ್ಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಅವೆರಡರಲ್ಲೂ ಕಾಮದ ಬಳಕೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿವೆ. ಕಂಬಾರರು ಕಾಮವನ್ನು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವೈಭವೀಕರಿಸಿದ್ದನ್ನು ಮರೆಮಾಚಲಾಗದು. ಕಂಬಾರರು ಲೌಕಿಕವಾದಂತೆ ಅಲೌಕಿಕವಾಗಬಲ್ಲರು, ಶರೀರ ಹಾಗೂ ಆತ್ಮಗಳನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸಬಲ್ಲರು, ಭೋಗಿಯ ವೈರಾಗಿಯ ಅನುಭವ ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಉಂಟಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಬಲ್ಲರು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಭೋಗ, ವೈರಾಗ್ಯ, ಲೌಕಿಕತೆ, ಅಲೌಕಿಕತೆ ಇವು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದ ಸ್ಥಿತಿಗಳು, ಒಂದನ್ನು ಜಯಿಸಿದಾಗಲೇ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಕೈಚಾಚಬಹುದು.

ಕಂಬಾರರು ಕವಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲ ಬೇಡಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ಈಡೇರಿಸಲು ಸಫಲರಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಮೂಲತಃ ಅಮೂರ್ತವಾದರೆ ನಾಟಕ ಮೂರ್ತವಾದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆ. ಕವಿ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಮೂರ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಂಬಾರರು ಇದನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಅಮೂರ್ತವಾಗಿ ಅರ್ಥಸಂಕರಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮೂರ್ತಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಕಾವ್ಯದಷ್ಟು ಅಮೂರ್ತವಾಗಿರುವುದಲ್ಲವೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಇದು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಅಮೂರ್ತತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಮೂರ್ತತೆ ಕಲ್ಪನೆಗೆ, ಬುದ್ಧಿಗೆ ಆಸ್ಪದ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ರಂಗಭೂಮಿ ಅದರ ಎಲ್ಲ ಮೂರ್ತತೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಬೇಕಾದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಿತಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಲಕ್ಷಣವೂ ಆಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಕಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯಸಾಧಿಸಲು ನಾಟಕ ಇಂಬುಗೊಡಬೇಕು. ಆದರೆ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳ ಕೆಲ ಭಾಗಗಳು, ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯ ಹಾಗೂ ಘಟನೆಗಳು, ಇದಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಸ್ಪದ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಮೂರ್ತತೆಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಸಾಧಿಸಲು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಲವು ರೂಢಿ, ಪದ್ಧತಿಗಳು ಮೂರ್ತತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ನೆರವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳು ಕೆಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ರೂಢಿ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುತ್ತವೆ.

ಕಂಬಾರರು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಎಂದೆಂದಿಗೂ ನಿಲ್ಲುವ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಲವನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವಂಥ ಕೃತಿಗಳು ಅವರಿಂದ ಹೊರಬಂದಿವೆ. ಕಂಬಾರರು ಹಾಕಿದ ಪರಂಪರೆ ಮುಂದುವರೆಯಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆ, ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಜೀವಂತ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡ ಲೇಖಕ ಬಾರಿ ಬಾರಿ ಹುಟ್ಟಿಬರಲಾರ. ಕಂಬಾರರ ಒಟ್ಟು ಸಾಧನೆ ಶ್ಲಾಘನೀಯವಾದುದು.

ಅಧ್ಯಾಯ - ಐದು

ಉಪಸಂಹಾರ

ಉಪಸಂಹಾರ

''ಒಳ್ಳೆಯ, ಕೆಟ್ಟ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಮರಾದ ಮನುಷ್ಯರ ಕೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಧೈರ್ಯ ಸಂತೋಷ ಉಲ್ಲಾಸಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಉಪದೇಶವನ್ನು ನೀಡತಕ್ಕದ್ದು. ಸಂಕಟದಿಂದ, ಬಳಲಿಕೆಯಿಂದ, ದುಃಖ ದುರದೃಷ್ಟಗಳಿಂದ ಕುಗ್ಗಿ ಹೋಗಿರುವ ಜನರಿಗೆ ನಾಟಕವು ಅವರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಬೇರೆ ಕಡೆಗೆ ಆಕರ್ಷಿಸಿ ಹಗುರಗೊಳಿಸುವ ಸಾಧನವಾಗಬೇಕು. ಅದು (ದೇಹಕ್ಕೂ ಮನಸ್ಸಿಗೂ) ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಸಾಧನವಾಗಬೇಕು.'' (ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ I. 113-114 -ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಭಾಷಾಂತರ ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ)

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಉತ್ತೇಜನ ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದು ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ಮತ್ತು ಯುರೋಪಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದಲೇ ಎನ್ನಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ವಾಸ್ತವತೆ ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವವಾದ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿದ್ದು ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ನಾಟಕ ಅಲ್ಲದೆ ರಂಗತಂತ್ರದಲ್ಲೂ, ಅಭಿನಯದಲ್ಲೂ ವಾಸ್ತವತೆ ಬಂದಿತು. ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಎರಡು ಬಹುದೊಡ್ಡ ಜನಸಂಪರ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾದ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲೂ ವಾಸ್ತವತೆ ತನ್ನ ಪ್ರಚಂಡ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ವಾಸ್ತವವಾದದ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪೂರಕವಾಗಿ ಹಲವು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ವಾದಗಳು, ಚಳುವಳಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದರೂ ಅದು ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದದ್ದು ಆ ಚಳುವಳಿಯ ಉಗಮದ ಹಿಂದಿನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ ಅದರ ಐತಿಹಾಸಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಆಗಲೇ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳೊಂದಿಗೆ ಇದ್ದ ಅತೃಪ್ತಿಯನ್ನೂ ಅದು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ವಾಸ್ತವತೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೇಗೆ ಈ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯಿತು ಎಂಬುದರ ಕುರಿತು 3 ಮತ್ತು 4 ನೇ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಣ್ತೆರೆದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ನೋಡಿದ್ದು ವಾಸ್ತವತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಲೇ. ವಾಸ್ತವತೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ. ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲೇ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು ಜಾಗೃತವಾಗಿದ್ದವು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಏಕೈಕ ಮನರಂಜನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದ್ದವು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳಿಗೆ ಯಾವ ರಾಜಾಶ್ರಯ ಇರದ್ದರಿಂದಲೂ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರಿಗಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಜನಿಸತೊಡಗಿದ್ದರಿಂದಲೂ ಅವುಗಳ ಭವಿಷ್ಯ ಗಾಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕ

ದೀಪದಂತಾಗಿತ್ತು. ಜನರನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ವಾಸ್ತವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿದುದಲ್ಲದೆ ರಂಗ ತಂತ್ರದಲ್ಲೂ ಅಭಿನಯದಲ್ಲೂ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ತಂದವು. ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗಲೂ ಅವು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಮರೆಯಲಿಲ್ಲ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಜೀವಂತ ಆನೆ, ಒಂಟೆ, ರಥಗಳನ್ನು ತಂದರಲ್ಲದೆ ದೇವೇಂದ್ರನ ಅರಮನೆಯನ್ನೂ ಕಟ್ಟಿದರು. ಯುದ್ಧಗಳನ್ನೂ ಕೂಡ ಅವರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಿದರು. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು.

ಆದರೆ ವಾಸ್ತವತೆ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ರೂಪಗೊಂಡಿದ್ದು ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಬಂದ ಮೇಲೆಯೇ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಬಂದದ್ದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತನ್ನ ಸುತ್ತ ಮುತ್ತಲಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬದುಕನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಂಡನು. ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ವೃತ್ತಿಪರ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಅವುಗಳ ಕೃತ್ರಿಮ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಹಾಗೂ ತೀರ ಗ್ರಾಂಥಿಕವಾದ ಮತ್ತು ಅನವಶ್ಯಕವಾದ ಕಾವ್ಯಮಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೊಟ್ಟರಲ್ಲದೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು, ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು, ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಾಡುವ ದೈನಂದಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನಾಗಿ ಹೆಣೆದರು.

ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂರವರು ವಾಸ್ತವ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅವರು ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಲೇವಡಿ ಮಾಡುತ್ತ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕವನ್ನೇ ರಚಿಸಿದರು. ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ವಿಫುಲವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಸ್ಯ ಅವರ ನಾಟಕದ ಪ್ರಧಾನ ಗುಣವಾಗಿದ್ದು ಅವರು ಅದನ್ನು 'ಸುಧಾರಣೆ'ಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ವಾಸ್ತವ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರೆಂಬುದನ್ನು ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ'ಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ನಾಟಕ, ಛಾಯಾಚಿತ್ರಕಾರನಿಗೆ ಕ್ಯಾಮರಾ ಇದ್ದಂತೆ ಎಂದು ಕೈಲಾಸಂ ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕವೆಂಬ ತನ್ನ ಕ್ಯಾಮರಾದ ಮೂಲಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅದರ ವಾಸ್ತವತೆಯೊಂದಿಗೆ ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯಬಹುದು. ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದರು. ಆದರೆ ಕ್ಯಾಮರಾ ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯುವುದು ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಬಾಹ್ಯ ರೂಪರೇಷೆಯನ್ನೇ ಹೊರತು ಅದರ ಅಂತರಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲ. ಕೈಲಾಸಂರು ಇಲ್ಲಿ 'ಅನುಕರಣೆ' ಯ ಬಗೆಗೆ ಪ್ಲೇಟೋ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೇ ಹೇಳಿ ಎಡವಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ

ಬಾಹ್ಯ ವಿವರಣೆ ನೀಡುವುದಷ್ಟೇ ಕಲೆಯ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಅದೇ ವಸ್ತುವಿನ ಅಂತರಾತ್ಮದ ಬಗೆಗೆ ಕೂಡ ಹೇಳಬೇಕು. ಅನುಕರಣೆ ಎಂದರೆ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ನಕಲು ಮಾಡುವುದು ಅಲ್ಲ; ಅದು ವಾಸ್ತವವಾದ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದಾಗ ಕೈಲಾಸಂರು ಎಲ್ಲಿ ಎಡವಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು (ಕೆಟ್ಟ) ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮುರಿಯಲು ಹೋಗಿ ಅಂಥದೇ ಬೇರೊಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದು ಕೈಲಾಸಂರ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಬದುಕಿನ ದೊಡ್ಡ ವಿಪರ್ಯಾಸ. ಈ ಬಗೆಗೆ ಮೂರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದರೆ ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದರು. ತನ್ಮೂಲಕ ಅವರು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಪಮ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದರು. ಅವರು ವೈಚಾರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನು ಕೂಡ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮೆರೆದರು. ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ರೂಪಗೊಂಡದ್ದು ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಲ್ಲಿ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ತರುವಾಯ ಅವನಂಥ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಕಾಣದೆ ಕಂಗಲಾಗಿದ್ದು 'ಷಾ' ಆ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತುಂಬುವದರಿಂದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಯಿತು. ರಂಗಭೂಮಿಯು ವಿಸ್ತೃತಗೊಂಡಿತು. ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಗಳ ಬದಲು, ವಿಚಾರಗಳು, ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು, ಬೌದ್ಧಿಕತೆ, ವೈಚಾರಿಕತೆ ಬಂದವು. ಈ ಹೊಸ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕಣ್ತುಂಬ ನೋಡಿ ಬಂದ ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ ತರಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು.

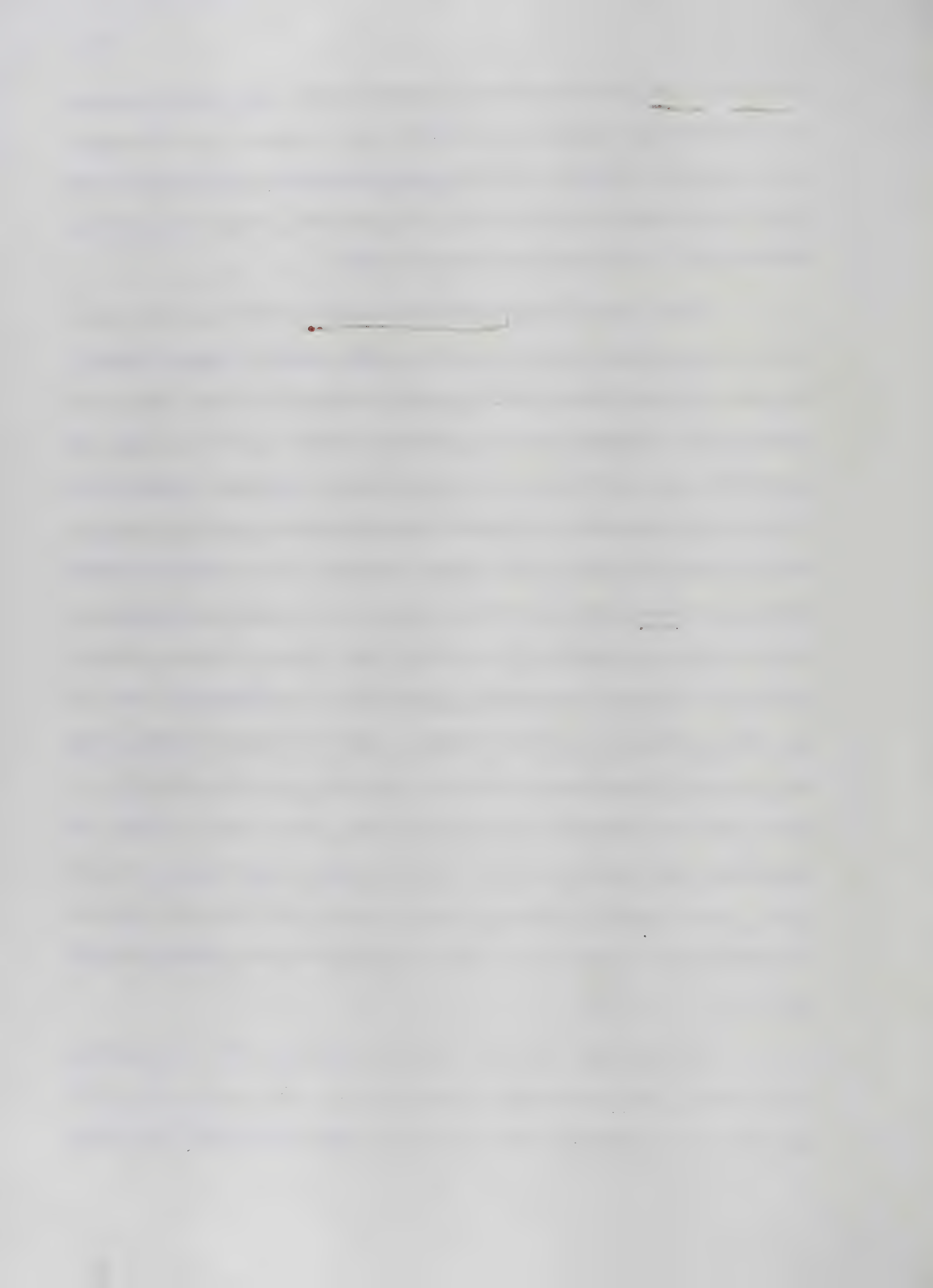
ಶ್ರೀರಂಗರು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದು ಅವುಗಳ ಸಾಧಕ-ಬಾಧಕಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ ಜನರಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮೂಡುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ, ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಗಳಲ್ಲಿ ನವೀನತೆ ತಂದರಲ್ಲದೆ ರಂಗತಂತ್ರದಲ್ಲೂ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಹೊಸತನವನ್ನು ತಂದರು. ಆ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀರಂಗರು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದರು. ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬರಲು ಕಾರಣರಾದರಲ್ಲದೆ ನಾಟಕವನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮುಖ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು.

ವಾಸ್ತವತೆಯ ಬಳಕೆ ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ವಿಪರೀತವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಗತಿ ಕುಂಠಿತಗೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಕೆಲ ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಚಳುವಳಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಘೋಷಣೆ ಕೂಗಿದರು. ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲಿನಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೆಗೆದು ಹಾಕಲೂ ಹವಣಿಸಿದರು. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ,

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ರತ್ನಾ, ಪಿ. ಲಂಕೇಶ ಮುಂತಾದ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರು ವಿವಿಧ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ - ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ, ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿ, ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ ರಂಗಭೂಮಿ - ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಆದರೂ ವಾಸ್ತವತೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ತೊರೆದು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಆ ಬಗೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿತು.

ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ಕನ್ನಡದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಹಾಗೂ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರ್ನಾಡ್, ಕಂಬಾರರು ಅನುಸರಿಸಿದ 'ಸಂಪೂರ್ಣ ರಂಗಭೂಮಿ' ವಾಸ್ತವತೆಯ ಮುಂದುವರೆದ ಕೊಂಬೆಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ 'ಟೋಟಲ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಅಥವಾ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ' ಪ್ರತಿಪಾದಕ ಜರ್ಮನ್ ನಟ, ನಾಟಕಕಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಬರ್ಟೋಲ್ಡ್ ಬ್ರೆಖ್ಟ್, ಇದು ವಾಸ್ತವತೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಜನ್ಮ ತಳೆದದ್ದು ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್, ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್, ಹಾಗೂ 'ವೆಲ್‌ಮೇಡ ಪ್ಲೇ ಮಾದರಿ ನಾಟಕ, ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ವಿರುದ್ಧವೂ ರಷಿಯಾದ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ 'ದ ಸಿಸ್ಟಮ್' ಪದ್ಧತಿಯ ವಿರುದ್ಧವೂ ನಡೆದ ಚಳುವಳಿ ಇದಾಗಿದೆ. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗಿರುವ ರಾಜಕೀಯ ಆಯಾಮು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಕಂಬಾರ ಮತ್ತು ಕಾರ್ನಾಡರು ಹಲವು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದ ಲೇಖಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾನತೆ ಇದ್ದರೂ ಅವರ ಶೈಲಿ, ಭಾಷೆ, ನಿರೂಪಣೆ, ಸಂವಿಧಾನ, ರಂಗತಂತ್ರ, ಜೀವನದರ್ಶನ, ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಭಿನ್ನತೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ರಂಗದಮೇಲೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ ಹಾಗೂ ದಂತಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ತರುತ್ತಾರೆ ಎಂದ ನಾವು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಬಗೆಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಒಂದೊಂದು ಬಾರಿ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದೂ ಉಂಟು. ಆದರೆ ಕಂಬಾರರು ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ನಾಟಕದ ಬಂಧ, ಕ್ರಿಯೆ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೂ ವಾಸ್ತವತೆ ಸುಳಿಯದು. ಕಂಬಾರರು ಇದನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕಾಗುವುದು. ಅಲ್ಲದೇ ವಾಸ್ತವತೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದಾದರೆ ಕಂಬಾರರು ವಾಸ್ತವಿಕ ಲೇಖಕ ಆಗುತ್ತಾರೆ.

ಗಿರೀಶರು ತಮ್ಮ 'ತಲೆದಂಡ' ದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ಬರೆದ ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ''ನಾನು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದದ್ದು 1989 ರಲ್ಲಿ. ಅದು ಮಂದಿರ ಹಾಗೂ ಮಂಡಳ ಚಳುವಳಿಗಳ ಕಾಲ. ಈ ಚಳುವಳಿಗಳು ಬಸವ - ಬಿಜ್ಜಳ ಯುಗದ ಚಿಂತಕರು ಕೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ನಮ್ಮ ಕಾಲಕ್ಕೂ



ಎಷ್ಟು ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿವೆಯನ್ನುವದನ್ನು ತೋರಿಸಿದವು. ನಂತರ ನಡೆದ ಭಯಾನಕ ಘಟನೆಗಳು ಹಾಗೂ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಹಬ್ಬಿದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತಾಂಧತೆ ಆ ಚಿಂತಕರು ಕಂಡುಹಿಡಿದ ಪರಿಹಾರ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುವುದು ಎಷ್ಟು ಘಾತುಕವಾಗಬಲ್ಲದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದವು.''[1]

ಕಾರ್ನಾಡರ ಈ ಮಾತುಗಳು ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸುಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಲೇಖಕನೋರ್ವನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಯಾವುದೇ ಆಗಿರಲಿ, ಅವನು ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಂದ, ವಾತಾರಣದಿಂದ ಬಂಧಿಯಾಗಿದ್ದು, ಆದರಿಂದ ಅವನು ಕೈಕಾಲು ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ಉಸಿರಾಡಿಸಲು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೇ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ, ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ತಿಳಿಹೇಳಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಥವಾ ತಿಳಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಓದುಗ/ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಬಿಜ್ಜಳ, ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಕಾಡಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಈ ಕಾಲದ ಮಂದಿರ - ಮಂಡಳ ಚಳುವಳಿಗಲ್ಲೂ, ತುಘಲಕ್‌ನ ದುರಂತವನ್ನು ನೆಹರೂನಲ್ಲೂ ಕಾರ್ನಾಡರು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನ ದುರಂತ, ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸ ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರವನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಅಥವಾ ದೌರ್ಬಲ್ಯದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನಲೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲು, ಅದರ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಸ್ವಭಾವವನ್ನೂ ವಿಶದೀಕರಿಸಲು ಮಾಡದೇ ಕಾರ್ನಾಡರು ಕೇವಲ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇದನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ತುಘಲಕ್ ನಾಟಕದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಈ ನಾಟಕ ಭಾರತದ ಅರವತ್ತರ ದಶಕದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದು ಒಂದು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ, ಈ ಬಗೆಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ನುಡಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತುಘಲಕ್ ನಾಟಕದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ಬರೆದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ.

"What struck me absolutely about Tughalak's history was that it was contemporary. The fact that here was the most idealistic, the most intelligent king ever to come on the throne of Delhi .... and one of the greatest failures also. And within a span of twenty years this tremendously capable man had gone to pieces. This seemed to be both due to his idealism as well as the shortcomings within him, such as his impatience, his cruelty, his feelings that he had the only correct answer. And I felt in

---

1. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ತಲೆದಂಡ (ಇಂಗ್ಲೀಷ)ದ ಮುನ್ನುಡಿ, ಕೃಪೆ ಜಿ.ಎಸ್, ಆಮೂರ

the early sixties India had also come very far in the same direction the twenty year period seemed to me very much a striking parallel."[2]

ಕಾರ್ನಾಡರ ಇತ್ತೀಚಿಗಿನ ನಾಟಕ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' 90 ರ ನಂತರದ ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ ದುರಂತಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುಕತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಅಗ್ನಿ ಸದ್ಯದ ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ ಗಂಡಾಂತರಕಾರಿ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ, ಪಲ್ಲಟಗಳು, ಹಾಗೂ ಕೊಲೆಗಳನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ರಭ್ಯ, ಯವಕ್ರೀತ, ಪರಾವಸು ಅವರಂಥ ಜನರ ಮೆರೆದಾಟ ಆರ್ಭಟೆಯ ಚೀರಾಟ ನಡೆದೇ ಇದೆ. ನಿತ್ತಿಲೆ ಅರವಸು ಅವರಂಥ ಮುಗ್ದರ ಹತ್ಯೆ ಆಗುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಬಲಿಪಶು ಆಗುವ ಜನರ ಸಂಖ್ಯೆ ಅಗಣಿತ! ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆಯ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಗಿರೀಶರು ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವಿಕ ಬದುಕನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತರುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕಗಳ ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು, ನಿರೂಪಣೆ, ಶೈಲಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಮುಂದುವರಿದ ಭಾಗಗಳಾಗಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳು ಮೂರೂ ಗುಂಪುಗಳಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಆಮೂರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಸತ್ಯಶೋಧನೆ ಅಥವಾ ಸತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಆಗಿದೆ. ಅವರ ಮೊದಮೊದಲ ನಾಟಕಗಳ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಕಾಮ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಮವಾಗಿರಬಹುದು, ಸತ್ಯ ಶೋಧನೆಯಾಗಿರಬಹುದು.ಆದರೆ ಅವರ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವಿಕ ಜೀವನದ ಚಿತ್ರಣಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕೊಡುತ್ತವೆ. 'ಜೈಸಿದ ನಾಯ್ಕಾ', 'ಹರಕೆಯ ಕುರಿ'ಗಳಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಕಂಬಾರರ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವಿಕ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ, ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಸಶಕ್ತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿವೆ. 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕವೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು, ಕಾರ್ನಾಡರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನ ಕಾಳಜಿಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು', 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ಗಳಂಥ ನಾಟಕಗಳ ನಿರೂಪಣಾ ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಬಹಳ ದೂರವಾದದ್ದಾಗಿರಬಹುದು. ಇವುಗಳ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳು ವಾಸ್ತವಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ವಿಮುಖವಾಗಿದ್ದರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಒಟ್ಟು ಧ್ವನಿ ಅಥವಾ ಆಶಯ 'ವಾಸ್ತವಿಕ'ವಾಗಿದೆ. ಸತ್ಯದ

2. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, *Enact June* 1971ಕೃಪೆ. ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ (ತುಘಲಕ್ ನಾಟಕದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷಾಂತರದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ)

ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನೀಡುವ ಬಯಕೆ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಧ್ವನಿಯಾಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು, ನವೀನತೆಯನ್ನು ತಂದರೂ ಈ ವಾದಕ್ಕೆ ಮಿತಿಗಳಿವೆ. ಕೆಲವರು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ತೀರ ಅಗ್ಗರ ಬಳಕೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಕೆಲವು ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿ ಅವರನ್ನು ಹಾದಿತಪ್ಪಿಸಿದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಮಿತಿಮೀರಿ ಬಳಸಿದಾಗ ನಾಟಕ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ಸೋಲುತ್ತದೆ. ಬದುಕು ಇದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೇಲೆ ಎಂಥ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೂ ಬೀರದು. ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಎಂದರೇನು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಸರಿಯಾದ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಒಂದು ಶತಮಾನ ಗತಿಸಿಹೋಗುತ್ತಲಿದೆ. ಇದು ತನ್ನ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ದಿನಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಟ್ಟು ಗತಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಅನುಸರಿಸಿದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳು ಬಂದು ಹೋಗಿವೆ. ರಂಗಸ್ಥಲದ ಮೇಲೆ, ಶ್ವೇತ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಇದರ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು, ದೃಶ್ಯಗಳು ಕಂಡಿವೆ.ಹಲವು ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ, ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ, ನಟರಲ್ಲಿ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಪ್ರಭಲವಾದ, ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಕಂಡಿದೆ. ಇದು ತನ್ನ ಜನ್ಮವನ್ನು ಕೃತಾರ್ಥವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆಗಾಗ ಇದು ಹಿನ್ನಡೆಯನ್ನೂ ಅನುಭವಿಸಿದೆ. ಪ್ರತಿರೋಧವನ್ನೂ ಎದುರಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಅಳಿದು ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಂಥ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ; ಛಾಯಾ ಚಿತ್ರ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ದೂರದರ್ಶನಗಳಂಥ ಇಲೆಕ್ಟ್ರಾನಿಕ್ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ; ದಿನಪತ್ರಿಕೆ, ಮಾಸಿಕ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಂಥ ವೃತ್ತಿಪತ್ರಿಕೆಗಳು ; ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದಂಥ ಸರಕಾರಗಳು ವಿಪುಲವಾಗಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಅಳಿದು ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಯಾರು ಹೇಳಿಯಾರು ? ಸಮಕಾಲೀನ ಒಟ್ಟು ಬದುಕು, ವಿಚಾರ, ಸಮಾಜ ಹಾಗೂ ಕಲೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬಹಳ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿವೆ. ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ, ನೈತಿಕ ಹಾಗೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಾತಾವರಣ ಇದಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಸೂಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಕಲೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಸಂಪರ್ಕ ಕಡಿದುಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲೂ ನಾಟಕದಂಥ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮ ಜನರ ಸಂಪರ್ಕ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲೇಬಾರದು. "A theatre which makes no contact with the public is a nonsense"[3] ಎಂದು ಹೇಳುವ ಬ್ರೆಖ್ಟನ ಮಾತು ಅಕ್ಷರಶಃ ನಿಜವಾದುದು. ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು ; ಇದೇ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳು ಬಂದು

3. Tr. John Willett, *Breact on Theatre*, p.5.

ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಪರದೆಯ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುವ ಪ್ರಮೆಯವೇ ಬಾರದು.

ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದರಿಂದ ಎಂದರೆ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದರಿಂದ ಸತ್ಯದ ಹೊಳಹು ಮೂಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನಲಾಗದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗದು. ವಾಸ್ತವತೆ ಸತ್ಯ ಶೋಧನೆಯ ಹಲವು ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು, ಅಷ್ಟೇ. ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಸತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಿದಾಗ ಗೊಂದಲಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಂದಿತು. ಇದುವರೆಗೆ ಸಾಹಿತಿ ಪ್ರವೇಶಿಸದ ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವದ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾರ್ಗದ ಲೇಖಕ ಒಳಹೊಕ್ಕು ಆ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನ ಜ್ಞಾನ ಕ್ಷಿತಿಜವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದಂತೆ, ಅವನ ಅನುಭವದ ಆಳವನ್ನು ವಿಸ್ತೃತಗೊಳಿಸಿದ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಬದುಕನ್ನು ಅಥವಾ ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡಲು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಂತೆ, ಕಂಡುಕೊಂಡ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು - ಸಂವಹನ ಸಾಧಿಸಲು - ವಿಶಿಷ್ಟ ತಂತ್ರವನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ, ಅಭಿನಯ, ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲೂ (ಪ್ರಸಾಧನ) ವಾಸ್ತವತೆ ರಾರಾಜಿಸಿತು. ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವಾಸ್ತವತೆ ಕಂಡು ಬರದೆ ನಾಟಕದ ರಚನಾ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೂ, ಬಂಧ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬದಲಾವಣೆ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ತಂದಿತು. ಈ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕತೆ ತುಂಬಿದೆ. ಭಾವೋದ್ರೇಕ ಮತ್ತು ಭಾವೋದ್ದೀಪಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ನಿರಾಕರಿಸಿತು. ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ 'ವೆಲ್ ಮೇಡ ಪ್ಲೇ' ಗಳ ಬಂಧವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲಾಯಿತೋ ಹಾಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಹಾಗೂ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ತನ್ನ ಛಾಪನ್ನು ಒತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿ ಹಂತದಲ್ಲೂ ಇದು ವಿರೋಧವನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಈ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ನವ್ಯಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಜಡಭರತ ಹಾಗೂ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ನಾಟಕಗಳು ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆ ಹೊಂದಿದವು. ಕಾರ್ನಾಡ್, ಕಂಬಾರ, ಲಂಕೇಶ ಹಾಗೂ ಪಾಟೀಲರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನುಅನುಸರಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ಬಂಧ, ಭಾಷೆ, ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಆಶಯಗಳಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳು ಸಂಭವಿಸಿದವು. ಆದರೆ ನಾಟಕ, ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸಿದ ವಿರೋಧ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಎದುರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಮೇಲುಗೈ ಸಾಧಿಸಿದೆ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಂದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಮರೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಈ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗ ಹಾಗೂ ಕೈಲಾಸಂರ ಪರಂಪರೆ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬಾರದೆ ಇದ್ದುದು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕುಂಠಿತಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಭವಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪರಂಪರೆ

ಮುಂದುವರೆಯಲಾರದು ಎಂದು ಹೇಳಲಿಕ್ಕಾಗದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಬೇಡವಾಗಿಲ್ಲ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನೋಡಲು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತುದಿಗಾಲಮೇಲೆ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. ಜಾಗತೀಕರಣ ಹಾಗೂ ಉದಾರೀಕರಣಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನತೆ ಸಾಮಾಜಿಕತೆ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವತೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲಾರವು.

ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವವಾದ ಸತ್ಯ ಶೋಧನೆಯ, ಬದುಕಿನ ಹಾಗೂ ಜಗತ್ತಿನ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬರಲಿದೆ. ಇದು ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲೂ, (ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆಯದಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ), ಬದುಕು ಮತ್ತು ಜಗತ್ತುಗಳನ್ನು ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿತ್ತು. ವಾಸ್ತವತೆ ಕನ್ನಡ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಳಹುಗಳು, ತಿಳುವಳಿಕೆ, ಮಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ಜ್ಞಾನ ಶಾಖೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಬರಲು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ನಾವು ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅಭಿನಂದಿಸಬೇಕು ಮತ್ತು ಇದನ್ನು ಆರೋಗ್ಯಕರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕು.

ಗ್ರಂಥ ಋಣ

ಕನ್ನಡ

1. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ : ಕೆ. ಎಚ್. ರಂಗನಾಥ

2. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ : ಕೆ.ವಿ. ಆಚಾರ್

3. ಕನ್ನಡ ರಂಗಕೃತಿ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ : ಶ್ರೀರಂಗ

4. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಗ್ರಹ : ಶ್ರೀರಂಗ

5. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪ : ಶ್ರೀರಂಗ

6. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ : ಶ್ರೀರಂಗ

7. ನನ್ನ ನಾಟ್ಯ ನೆನಪುಗಳು : ಶ್ರೀರಂಗ

8. ರಂಗ ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರ : ಶ್ರೀರಂಗ

9. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ : ಶ್ರೀರಂಗ

10. ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ನಟ : ಶ್ರೀರಂಗ

11. ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ : ಶ್ರೀರಂಗ

12. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆ : ಶ್ರೀರಂಗ

13. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ : ಶ್ರೀರಂಗ

14. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ : ಶ್ರೀರಂಗ

15. ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ : ಶ್ರೀರಂಗ

16. ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ : ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ

17. ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ ನಾಟಕ : ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ

18. ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ : ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ

19. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸ್ಪಂದನ : ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ

20. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗಾತಿ : ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ

21. ರಾಜಸ್ಪರ್ಶ : ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ

22. ಉರಿಯ ನಾಲಗೆ : ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ

23. ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ : ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ

24. ಬಯಲು ಆಲಯ : ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ

25. ಪ್ರತ್ಯಾಭಿಜ್ಞಾನ	:	ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ
26. ಸಾತತ್ಯ	:	ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ
27. ಕಾದಂಬರಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರ	:	ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ
28. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ	:	ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ
29. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು	:	(ಸಂ)ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ
30. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ	:	ಕೆ. ಮರಳುಸಿದ್ದಪ್ಪ
31. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಮೀಕ್ಷೆ	:	ಕೆ. ಮರಳುಸಿದ್ದಪ್ಪ
32. ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ	:	ಪ್ರಸನ್ನಾ
33. ರಂಗಧ್ವನಿ	:	(ಸಂ) ಪ್ರಕಾಶ್ ರಾವ್ ಪಯ್ಯಾರ್
34. ಭಾಸ ಮಹಾಕವಿ	:	ಸಿ. ಕೆ. ವೆಂಕಟ ರಾಮಯ್ಯ
35. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ	:	ಕಿರೋಣ್ ಮೊಯ್ ರಾಹಾ (ಅನು. ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥ)
36. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ	:	ಎಲ್. ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿ ರಾವ್
37. ಸಿನೆಮಾದ ಯಂತ್ರ ಭಾಷೆ	:	ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ
38. ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ	:	ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ
39. ರಂಗಪ್ರಪಂಚ	:	ಕೆ. ವಿ. ಅಕ್ಷರ
40. ನೃತ್ಯಕಲೆ	:	ಎಸ್. ಕೃಷ್ಣರಾವ್
41. ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತ	:	(ಸಂ) ಮುರಳಿಧರ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ಹಿರಿಯಡಕರ್
42. ಸಿನಿಮ ಕಲೆ ನೆಲೆ	:	(ಸಂ) ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ
43. ನವ್ಯತೆ	:	ನರಹಳ್ಳಿ ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ
44. ವಾಸ್ತವವಾದ	:	ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ
45. ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ-೧	:	ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ
46. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ	:	(ಸಂ) ಕೆ. ವಿ. ಪುಟ್ಟಪ್ಪ
47. ದೇಶೀವಾದ	:	ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿ

48. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ : ಎಚ್. ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ

49. ಸಂಕ್ರಮಣ ಸಾಹಿತ್ಯಸಂಪುಟ-೨ : (ಸಂ) ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ

50. ಸಂಕ್ರಮಣ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪುಟ-೩ : (ಸಂ) ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ

51. ಉಪನಿಷತ್ ಭಾವಧಾರೆ : ಸೋಮನಾಥಾನಂದ

52. ಭರತ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ (ಅಲಂಕಾರ ಭಾಗ) : ಡಾ. ಜಿ. ಮರುಳಸಿದ್ದಯ್ಯ

53. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ : ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ

54. ನಟರತ್ನ : ಎಂ. ಎಸ್. ಬಂಗಾರಮ್ಮ

55. ಸಾತ್ವಿಕ ಪಥ : ಜಿ. ಎಸ್. ಆಮೂರ

56. ನಿರಪೇಕ್ಷ : ಜಿ. ಎಚ್. ನಾಯಕ

57. ಕೈಲಾಸಂ : ಆ. ರಾ. ಮಿತ್ರ

58. ಬಣ್ಣ ಬೆಳಕು : ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥ

59. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕಲೆ : ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥ

60. ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ : ಅಣ್ಣಯ್ಯಗೌಡ ಎಚ್. ಎಚ್.

61. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು : ಎಸ್. ಬಿ. ರಂಗಣ್ಣ

62. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ : ಜಿ. ಬಿ. ಜೋಷಿ

63. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳು : ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ

64. ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ : ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ

65. ಪತ್ರಗಳು : ಜಿ. ಬಿ. ಸಜ್ಜನ

English

1. The Tradition of Kannada Theatre : Ed. K.D. Kurthkoti

2. The Karnataka Theatre : K.H. Ranganath

3. India's Priceless Heritage : N.A. Palkhivala

4. The Oxford Companian to the Theatre : Ed. Hartnoll

5. The Theatre of the Absurd : Martin Esslin

6. An Introduction to the Greek Theatre : Peter D. Arnott

7. Literary Criticism - A Short History : Wimsatt Jr. and Brooks
8. Brecht on Theatre : John Willett
9. The Poetics : Aristotle
11. The Dilemma of Being Modern : J.P. Hodin
12. The Humanism of Art : Vladislav Zimenko
13. The English Critical Tradition : Ed. S. Ramaswami
14. The Oxford Companian to Classic Literature : Harvey
15. Fundamentals of Indian Art : Dasgupta S. N.
16. Realism : Grant Damien
17. The Principles of Art : Colling Wood R.G.
18. The Theory of the Modern Stage : Eric Bentley
19. Building a Character : Stanislavasky
20. Creating a Role : Stanislavasky
21. My life in Art : Stanislavasky
22. The Indian Theatre : Yajnik R.K.
23. Contemporary Indian Theatre : Paul Jacob
24. Rangayatra : Kaushal J. N.
25. The Changing Language of Theatre : Badal Sarcar
26. The Third Theatre : Badal Sarcar
27. Theatre in Ancient India : Siddheswar Chattopadhyay
28. The Cinema of Satyajit Ray : Chidananda Das Gupta
29. The Anotomy of Drama : Marjorie Boulton
30. The Theory of Criticism : Raman Selden
31. Camus : Ed. Germaine Bree
32. Kafka : Ronald Gray
33. English Drama : Surendra Sahai
34. The Old Drama and the New : William Archer
35. The Age of Reason : Jean-paul Sartre

